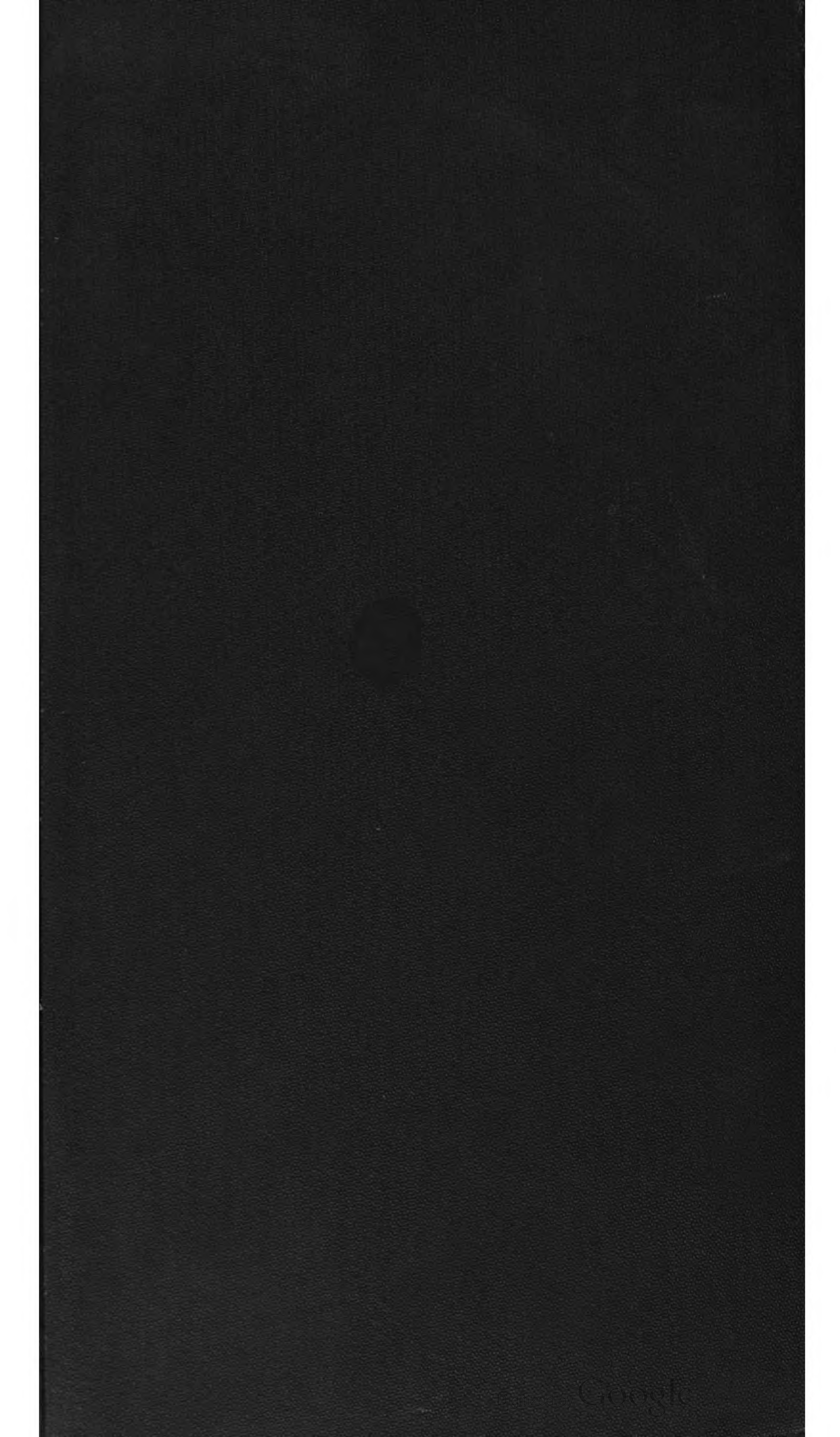
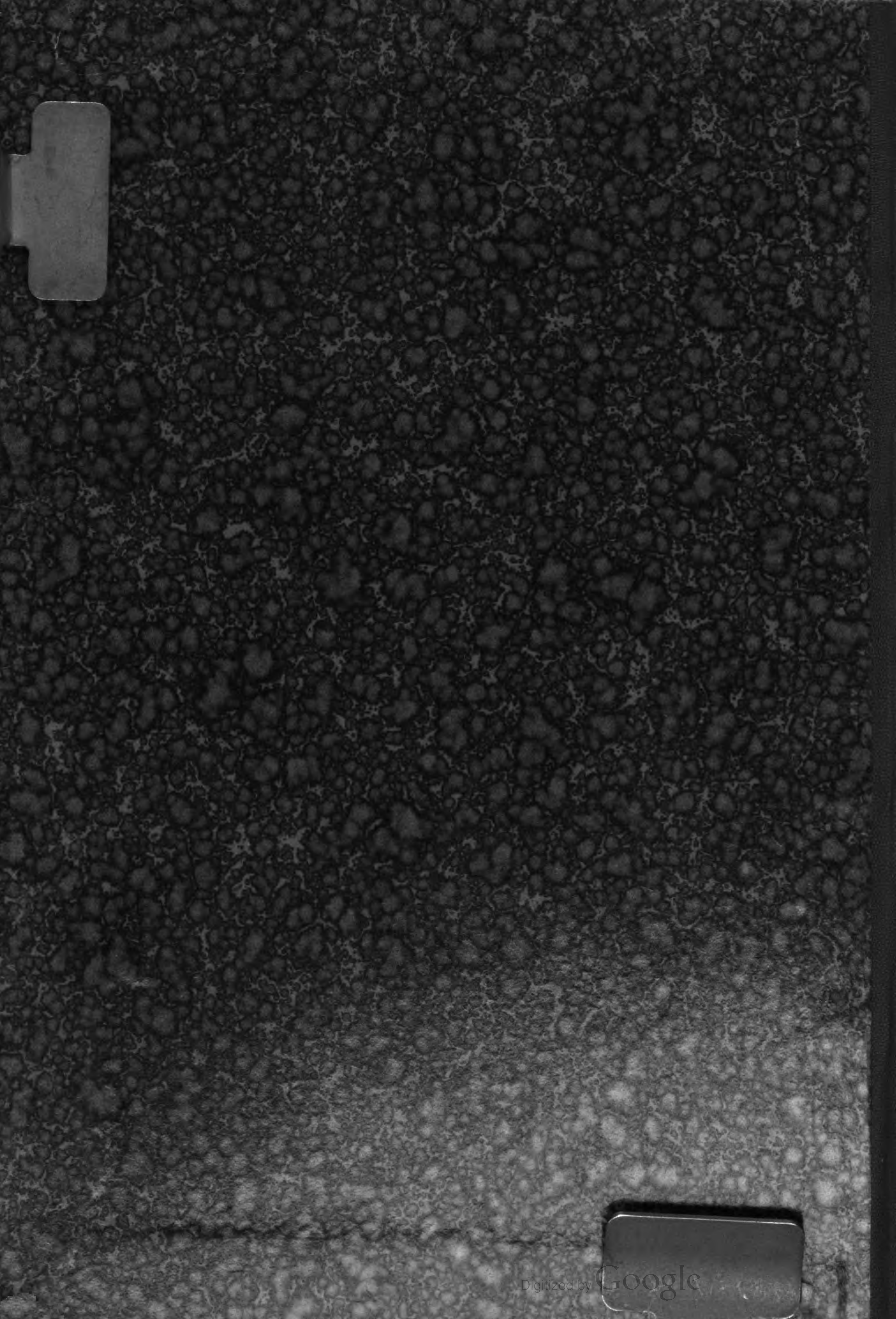
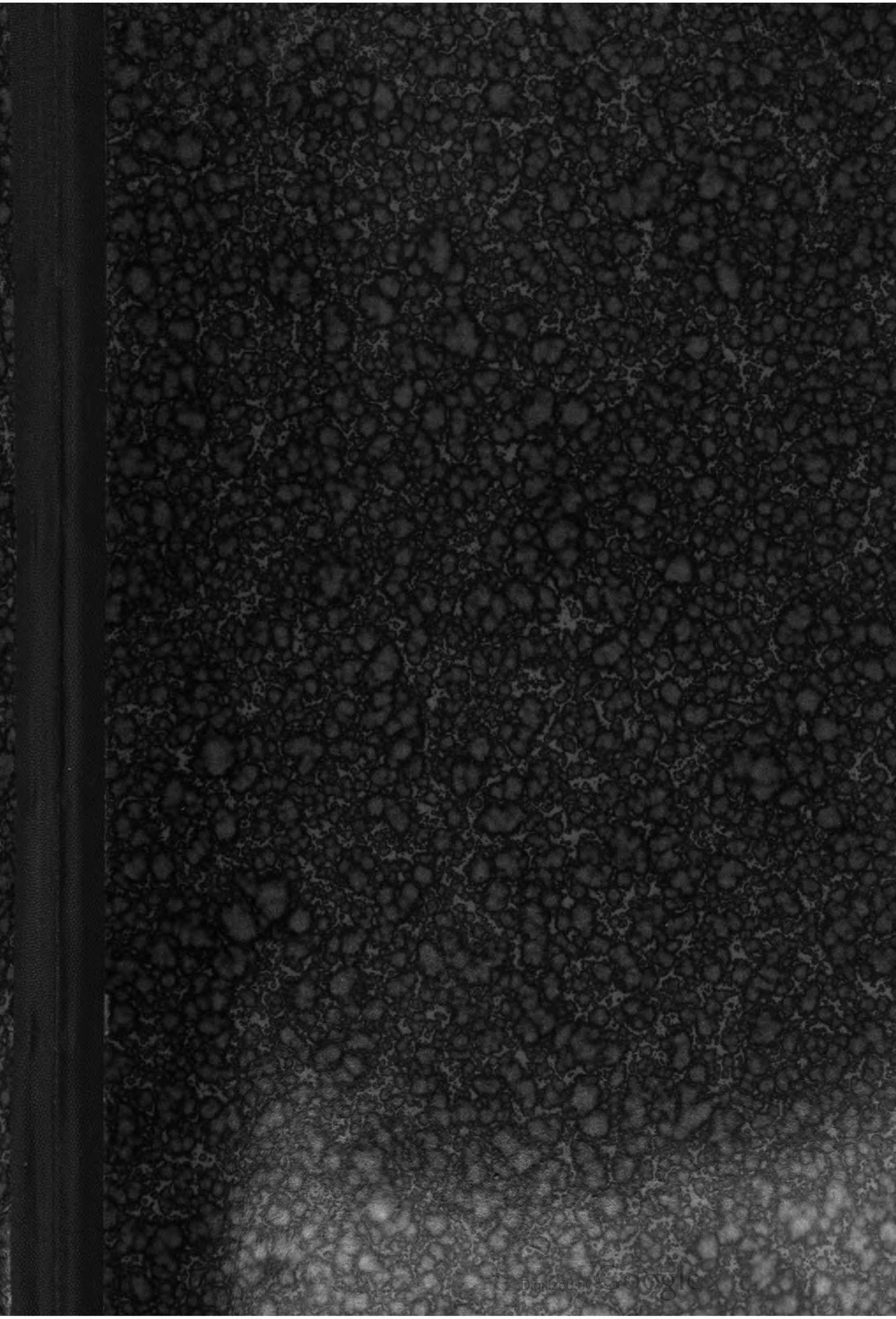









PROPERTY OF
University of
Michigan
Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVIII. Band.



BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1905

Inhaltsverzeichnis.

Literatur.

Ausstellungen.

Mitteilungen über neue Forschungen.

Das Naturgefühl bei Niccolo Pisano.

Neue Beiträge zur Niccolo-Pisano-Frage.

Von **Dr. Alfred Möller.**

Noch immer sind die Rätsel, die Niccolo Pisano der kunstgeschichtlichen Forschung aufgibt, nicht gelöst; nicht das Rätsel seiner Abstammung, nicht das seiner künstlerischen Persönlichkeit. Wir erinnern uns der Kanzel zu Pisa und die Vorstellung von der Macht antiker Einflüsse auf den Künstler drängt sich uns auf. Wir kennen auch genug der zweifellos benutzten Vorbilder. Niccolo erscheint uns als Plastiker, der im späten Mittelalter stehend, sehnsüchtig hinüberblickt in das Land der klassischen Kunst. Wir erinnern uns der Kanzel zu Siena, sehen einen anderen Geist in ihr, können an Niccolo Pisano als Schöpfer kaum glauben und denken an seinen Sohn, der der »neuen Zeit«, der Gotik, voll Hingabe seine Opfer brachte. Wir möchten ihn für den Schöpfer halten, der den Vater und seine Ideale verdrängte. Aber wir müssen auch des Sarkophages des heil. Dominikus in Bologna achten, der Arbeit, die Niccolo dort nach zweifellos zuverlässigen schriftlichen Quellen leistete, und wir werden wieder irre. Die Reliefs an S. Martin in Lucca erscheinen der kunstgeschichtlichen Forschung bald als Anfang bald als spätes Werk Niccolo Pisanos und sein künstlerisches Charakterbild schwankt trotz der reichen Arbeit, die diesem Meister und der Erforschung seines Wesens seit langem zugewendet wird, noch immer.

Für die meisten älteren Forscher ist Niccolo Pisano als Schöpfer der Kanzel zu Pisa nur der begeisterte Nachahmer der Antike. Bei solcher Auffassung ist ein Verständnis für die Zeit seiner späteren Schöpfungen fast ausgeschlossen. Man tut noch am besten, wenn man (wie z. B. Fr. X. Kraus) unter solchen Voraussetzungen eine Wandlung der künstlerischen Ideale des Meisters zwischen der Schöpfung der Kanzel zu Pisa (1260) und der zu Siena annimmt, will man diese nicht — mit unhaltbaren Gründen, wie unten ausgeführt werden soll — aus seinem Lebenswerk ausschließen und gegen alle Zeugnisse dem Giovanni Pisano allein zuschreiben. Will man aber die zweifellosen naturalistischen

Züge in den späteren Werken des Meisters der Kanzel zu Pisa verstehen so gibt es kein anderes Mittel als eine bis in die letzten Einzelheiten gehende genaue Untersuchung der Reliefs zu Pisa, eine Untersuchung, die dort, in voller Anerkennung der antiken Einflüsse, die sich geltend machen, doch auch die Frage nach eigenen Beobachtungen des Künstlers, nach solchen, die mehr der Natur als klassischer Stilisierung zuneigen, aufwirft und vorurteilslos zu beantworten sucht.

Das erste Relief an der Kanzel zu Pisa stellt die »Geburt Christi« dar. Auf den ersten Blick fühlt man sich ohne Bedenken zur Entscheidung gedrängt; hier herrschen Pose und Pathos; wo wäre da nur eine Spur liebevoller, selbständiger Naturbeobachtung zu finden, die wir an Giovanni Pisano so bewundern müssen? Hier herrscht die Form, und zwar das, was Niccolo Pisano als die »schöne Form« erschienen sein mag, ausschließlich. Wenige Figuren, starke, grobknochige, untersetzte Gestalten in dick gebauschten Gewändern ohne Verhältnis zueinander, ja gegen die Gesetze der Perspektive angeordnet und gemessen. Keine Spur eines Versuches den Darstellungen zu folgen, die die Schrift gibt. Maria wuchtig, mit riesigen Händen verleugnet durch ihre Erscheinung alles Demütige, das ihr dort beigelegt wird. Wie stolz steht sie, die »Magd des Herrn« vor dem Engel! Dazu herrscht ein wahrer horror vacui. Die Figuren, gering an Zahl, füllen mit unförmlichen Gliedern (man vgl. die dicken, schweren Flügel des Engels, seinen unförmlichen Bauch!) den Raum in aufdringlicher Weise. Die Gestalt Josefs zeigt auch, wie wenig der Künstler die christliche Idee des Vorganges berücksichtigen wollte. Erscheint er in seinem starren Trotz nicht wie ein antiker Heros?[1]) Zeigt sich nun in diesem Rahmen nichts, das aus der eisernen Schwere dieser Darstellung herausfällt, weichere Züge enthält und ein klein wenig Naturgefühl verrät? Unser Blick fällt auf die Tiere: auf die Widder neben der Lagerstatt der Maria, auf den Hundeleib, der auf ihrer Decke ruht. Seltsam! Da gibt es bisher unbeachtet gebliebene Motive von überaus frischer, natürlicher Art, ungekünstelt und von echtestem Leben erfüllt. Wie naturalistisch ist das Fell behandelt, mit welcher Sicherheit ist das Charakteristische im Wesen der einzelnen Tiere wiedergegeben.[2]) Da nehme man doch einmal Werk um Werk Giovannis, des viel gerühmten Sohnes vor! Er erreicht in der Darstellung der Tiere nirgends ähnliches! Daß dem Hunde der Kopf fehlt, bedauert man kaum. Eine solche Treffsicherheit, eine so liebevolle Darstellung verrät eine außerordentliche Naturbeobachtung, die so, von allem Anfang an, neben

[1]) Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte d. ital. Malerei, Leipzig 1859, I., S. 104.

[2]) Sie würden heute noch unabhängig von der Kanzel überall mit Ehren bestehen!

anderen, auffälligeren Einflüssen deutlich genug hervortrat. Die Tiere sind eigentlich das einzige »Christlich-Traute«, das wir an Krippendarstellungen gerne sehen. Denn das Bademotiv hat bei Niccolo nichts von dem reizvoll-intimen Zug, den Giovanni später mit hoher künstlerischer Kraft aufnahm; bei ihm prüft eine der Wärterinnen sorglich die Wärme des Wassers. Der kleine Recke, den Niccolo ins Badebecken stellte, bedarf so zarter Sorgfalt nicht. Es ist eine Art »negativer Anpassung«, die Niccolo im ersten und zweiten Relief befolgt, indem er gewisse Motive, die er trotz ihres unheroischen Charakters beibehalten muß, mit einem möglichst gleichgültigen Zug ausstattet. So paßt unter seine Figuren, ein von Gram und Sorgen gequälter Mensch, wie Josef es nach Schrift[3]) und künstlerischer Tradition[4]) sein mußte, nicht. Niccolo gibt ihm einen Zug von Mildheit und Trotz. Von den herkömmlichen Schilderungen des Bademotives wählt er die, in der Christus am wenigsten als pflegebedürftiges Kind, seine Wärterinnen im geringsten besorgt erscheinen. Dennoch stellen sie noch das Weichste im ganzen Relief dar. Ihre Haare sind ohne Bohrer gebildet, die Köpfe und Gestalten kleiner und ebenmäßiger, besser in den Verhältnissen als die der übrigen Figuren, die Gesichter nicht so markiert, die Augäpfel nicht so glotzig hervorgedrängt, sondern weicher von den Lidern umschlossen. Die Hände zeigen eine verständliche Sprache, individuelles Leben.[5]) In den Nebenfiguren, gewissermaßen hinter den Kulissen, beginnt Niccolos erste Arbeit, unabhängig von spröder Nachahmung klassischer Vorbilder. Dort zeigt sich zuerst ein Entfalten selbständigster Kraft. Seine Maria, sein Christus, seine Könige und Priester erscheinen noch lange als Heroen. In ihrer Umgebung aber tritt das Menschliche, die schlichte Natur, schon frühe stärker und stärker hervor.

Es folgt die »Anbetung«. Huldigende Könige, Pferde, der kleine Christus segnend, die thronende Maria — alles so durch die Vorschrift gegeben, hat nichts, um einem Künstler, der in der Antike Vorbilder zu suchen liebt, auf eigene Wege zu leiten. In der Tat ist auch die

---

3) Vgl. Matthäus I, 18, 19.

4) Über den Josefstypus: Schmidt, Die Darstellung der Geburt Christi, (Stuttgart 1890) S. 66, 81, 110, 118. Außerdem ebenda Abb. 24, 36. S. auch Dobbert, Über den Stil Niccolo Pisanos und dessen Ursprung, München 1873, S. 39. Schließlich H. Brockhaus, Die Kunst der Athosklöster, Leipzig 1891, S. 183f.

5) Über das Bademotiv, seine Herkunft und Verwendung in der Kunst, s. Seroux d'Agincourt, Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler v. 4.—16. Jahrh. Deutsche Ausgabe v. Quast (Frankfurt a. M.). In Betracht kommt der 2. Bd.; Architektur und Skulptur. (Tafel XIV, 10; XII, 14) u. G. Rohault de Fleury, La Ste. Vierge (Paris 1878) Bd. I, Tafel 15, 20. Schmidt a. a. O. S. 14ff. (Abb. 22 u. 23). Dobbert, a. a. O. S. 38ff. Im Malerbuch vom Berge Athos S. 174f.

Maria hier fast Zug um Zug der Phädra vom Phädrasarkophage im Campo Santo (Kopfputz, Gewandmotiv, Stuhlform) nachgebildet.[6]) Die Figuren zeigen den Habitus des ersten Reliefs: breitschulterig, kräftig, untersetzt. Die Figurenzahl ist auf das Notwendigste beschränkt. Der meistens vorkommende Mann, der die Pferde hält, fehlt. Es erscheinen viel weniger Menschen und Tiere als im ersten Relief (sieben gegen zwölf; drei gegen acht). Der horror vacui besteht fort. An den Königen mit ihrem unverkennbaren römischen Imperatorentypus zeigen sich gleichwohl Anklänge an das Zeitkostüm in der Fußbekleidung mit den hoch angesetzten Stachelsporen.[7]) Als negative Anpassung muß auch die Hin-

---

[6]) Vgl. Vasari (deutsche Ausgabe v. Schorn, Stuttgart, 1832) I. Bd. S. 62ff. Ferner Dobbert a. a. O. S. 48f. u. Dültschke, Die antiken Bildwerke des Campo santo in Pisa, Leipzig 1874, S. 20.

[7]) Der Fehler, der fast immer bei Anführung der antiken Vorbilder des Niccolo besteht, ist, daß man auch seine Gewandbildung als antik in den Kauf nimmt. Das ist sie ganz und gar nicht! Auf den römischen Sarkophagen (auch an dem benützten Phädrasarkophag!) erscheinen die Gewänder dünn, fein gefaltet und von höchster Schmiegsamkeit, so daß die Formen durch sie deutlich wie durch nasses Leinen »durchsprechen«. Hans Sempers Bemerkung (»Über die Herkunft von Niccolo Pisanos Stil« Zeitschr. f. bildend. Kunst 1871 S. 263), daß die schwerfällig gebauschten dicken Gewänder mit ihren starren harten Falten und scharfen, groben Brüchen lombardischer Abkunft seien, blieb so gut wie unbeachtet. Sie ist auch nicht ganz richtig; es sollte eben romanisch schlechtweg heißen, man vgl. u. a. nur die Statuen des Freiburger Münsters damit! — aber immerhin hätte sie denen, die Niccolo ganz im Antiken befangen sehen, genügen sollen. Auch die untersetzte Bildung der Figuren weist denselben Weg ins Mittelalter! Hier überhaupt ein Wort über Niccolos Verhältnis zur Antike! Zweifellos muß des Künstlers deutliche Zuneigung zur Antike, seine Kühnheit diese Neigung selbst bei einem so rein christlichen Thema zum Ausdruck zu bringen, mit staunender Anerkennung begrüßt werden. Aber sein Verhältnis zur Antike krankt an einer großen Äußerlichkeit. Er ahmt Figuren nach, versucht aber nicht einen Einklang der gewählten Form mit dem Inhalt zu erreichen. Er braucht eine sitzende Maria, und er wählt die Phädra vom gleichnamigen Sarkophag. Das geht leidlich. Aber diese Wahl nach dem Motiv bringt, wie wir sehen werden, oft unleidliche Härten mit sich. Hätte Niccolo nur allegorische Gestalten zu schaffen gehabt, seine Verehrung für schöne Formen und ihre Herübernahme in der grobzügigen Weise hätte ihm zeitlebens genügen können. Das christliche Thema aber verlangte gebieterisch eigene Formen. Die unveränderte Benutzung mächtiger Gestalten mit ihrem Zufälligen genügte allenfalls für Geburt, Anbetung, Darstellung. Aber bei den zwei letzten Tafeln (Kreuzigung, Weltgericht) fehlte es an passenden Vorbildern. Hier verlangte der Stoff Ausdruck der völlig zum Inhalt paßte und da greift Niccolo nicht mehr mit schwerfälliger Hand in ein klassisches Werk, an dem ihm eine Gestalt gefiel, er beginnt dem Sinne des Themas, nicht nur der eigenen Freude nachzugehen. Die Freude an der Form tritt zurück über der Freude am Ausdruck. Man hat sich bisher nur viel zu wenig mit den zwei letzten Tafeln befaßt, suchte immer nach antiken Anklängen und beachtete nicht, was neben und nach diesen stärker und stärker in Erscheinung trat. Heute freilich ahnt man schon, daß man gutzumachen hat, und es gibt Forscher, die Niccolo nun wieder geradezu zum

weglassung einiger freundlicher Züge zugunsten des Heroischen erscheinen. Er gibt nicht — wie üblich — einen »greisen König« unter den Anbetenden. Er läßt keinen derselben mit abgenommenem Kronreif die Verehrung darbringen. Es sind durchaus kraftvolle, stolze Gestalten, von dem bekannten gedrungenen, vierschrötigen Körperbau, die hier vor dem Christkinde knien. Anatomisch sind sie nicht durchaus wohlgeraten. Sie könnten kaum stehen, ohne daß sich bedeutende Unterschiede in der Länge der Beine ergäben. Auch im Josef ist hier wieder mit Freude ein echt antiker Kopf gebildet.[8]) Beachtenswert ist der Kopf des bartlosen Königs. Dieses Antlitz ist durchgeistigter als es Niccolos Köpfe bisher waren. Man fühlt sich dabei an den geradezu seelenvollen Kopf des Engels mit der Kreuztafel von einer der Kanzelecken erinnert.[9]) Niccolo hat ihn hier vorgeahnt. Der Engel dagegen, der sich auf einen Stab stützt, und mit der Rechten auf Christus weist, hat nichts besonderes an sich.[10]) Dagegen fällt unser Blick wieder auf die Tiere! Hier zeigt

---

Naturalisten stempeln wollen (vgl. Ernst Polaczeks Aufsatz »Zwei Selbstbildnisse des N. Pisano« i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst v. 15, III. 1903). Aber daß auch ältere Forscher in Niccolo schon mehr sehen, als bloß den Vertreter der Protorenaissance, sehen wir bei Bode. Man vergleiche nur seine Ausführungen über Niccolo in der »Ital. Plastik« (Berlin 1893, S. 16f.) mit denen in Burkhardts »Cicerone« (7. Aufl., von Bode besorgt, S. 17). Sehr richtig bemerkten schon Crowe u. C. a. a. O. I. S. 106, daß Niccolos Imitation der Alten innerhalb des gegebenen Stoffes äußerlich, unvollkommen und steif erscheint, (ähnlich Grimm, »Künstler und Kunstwerke« 1865, I. Bd. S. 52ff.). Schubring (»Pisa«; Leipzig, E. A. Seemann) empfindet das nicht. Er hat kein Auge für das Unfreie im Schaffen Niccolos, solange er mit im großen und ganzen unverändert in seine Reliefs eingestellten antiken Figuren arbeitet. Er sieht ihn »hingerissen« und »berauscht vom Schönheitssinn der Antike«. Aus solcher glühenden Betrachtungsweise ergibt es sich ganz natürlich, daß er die Unfähigkeit Niccolos das Bewunderte weniger äußerlich nachzubilden, übersieht. Er findet darum, daß die Maria der Geburtsdarstellung mit Nasenflügeln, die »in heiliger Erregung vibrieren« dargestellt sei. In Wahrheit ist es überhaupt Niccolos Art — wie schon eine flüchtige Betrachtung zeigt — große Frauenköpfe mit geblähten Nasenflügeln zu bilden. Auch sonst verfallen die, welche Niccolos Neigung zur Antike allzu hoch einschätzen, leicht in den Fehler, Mängel und Unfertigkeiten für besonders feine Züge zu erklären. Man halte sich dann aber vor Augen, wie wenig selbst in der Gewandung, in den Körperverhältnissen die Antike durch den vor einer großen Aufgabe stehenden Meister erreicht wird, und wie ihm alle Leichtigkeit und Freiheit, gerade da er in den Spuren der Antike wandelt, fehlt.

[8]) Schnaase (a. a. O. V. Bd. S. 267 unten) beschreibt ihn mit »bewundernd geneigtem« Haupte. Man wird das wohl als hineingedeutet empfinden müssen.

[9]) Eine Abbildung davon bei Schubring, a. a. O. S. 47.

[10]) Kugler (»Kunstgeschichte« 3. Aufl. II. Bd. 273) bringt um dieses Engels willen Niccolo in Zusammenhang mit der nordischen Kunst. ». . . Seine meteorgleiche Erscheinung dürfte nur durch die Voraussetzung eines Anschlusses an die sächsische Schule zu erklären seien.« Dieses Motiv findet man aber schon auf der »Anbetung« im Vatikanischen Menologium S. 272. Vgl. auch Dobbert a. a. O. S. 41.

sich in interessanter Weise, wie steife Anlehnung an die Antike und frische eigene Beobachtung bei Niccolo dicht nebeneinander auftreten können. Bis zur Unförmlichkeit ist die Leibesfülle zweier Pferde oben übertrieben. Der Kopf erscheint an den dicken Hälsen sehr klein, die Mähnen zerfallen in wollartig aussehende Büschel. Die Nüstern sind stark gebläht, die Augen von feurig-wildem Ausdruck. Prachtrosse, Abkömmlinge des »Urpferdes«, nur übertrieben. Sie verhalten sich zu den edlen antiken Pferdedarstellungen wie Niccolos ungeschlachte menschliche Nachschöpfungen zu den edlen, klassischen Urbildern. Und nun das dritte Pferd! Nichts von Übernatur, von ins Äußerste übertriebener Idealisierung. Man sehe die liebevolle Behandlung des Haares! Wie bei den Tieren auf der Geburtsdarstellung, bei denen Niccolo in gleicher Weise eigene Wege mit Sorgfalt und stillem Vergnügen ging! Dieses dritte Pferd ist ganz Natur. Dabei stehen Kopf und Hals in schönstem Verhältnis zueinander. Nichts daran ist in so fieberhafter Spannung wie bei den Pferden oben. Es hat einen friedlichen Ausdruck.[11]) Dabei neigt es den Kopf und schnuppert suchend — ein reizvolles Motiv! — auf der Erde. Der eine Fuß ist scharrend gegeben, die Verkürzung dabei sehr gelungen. Ein Steigbügel hängt vor dem Reliefrahmen nieder. Dieses Können überrascht. Bode gibt einmal, in bezug auf N. Pisano, zu:[12]) »Die strenge Abhängigkeit von der Antike verhindert ihn, sich zu wirklichem Naturverständnis durchzuarbeiten.« Ganz richtig! Man achte aber nur darauf, wo er sich von dieser Abhängigkeit frei macht!

Auch auf der »Darstellung« fehlt es noch nicht an getreu nachgeahmten Vorbildern aus der Antike, so daß man sie leicht nachweisen kann. Es ist der indische Bacchus von der Vase Nr. 52 im Campo santo zu Pisa, der hier als Priester erscheint, sowie die Amme vom Phädrasarkophag, die als Hannah auftritt. Wer die Hannah unbefangen ansieht, ist erstaunt über die Wahl. Ein altes, häßliches Weib, das mit zurückgeworfenem Kopf und verzerrtem Antlitz einherschreitet. Warum wählte sie Niccolo? Hier hätte er doch leichter seiner »schönen Form« Opfer bringen können? Schrift und Tradition verlangen alles eher als eine solche Hannah, und Niccolo hätte wohl reichlichst passendere Frauengestalten finden können. Was ließ ihn dennoch eine solche Wahl treffen? Doch wohl nicht die Freude an schönen Formen, sondern ein anderer geradezu entgegengesetzter Hang: die Freude am Ausdruck,[13]) die wir schon an dem jugendlichen Könige oben wahr-

[11]) Semrau läßt doch in der Neubearbeitung von Lübkes »Grundriß« von drei feurigen Pferden ohne Unterschied die Rede sein!

[12]) a. a. O. S. 16.

[13]) Schubring (a. a. O. S. 51) scheint mir wieder zu weit zu gehen. Er empfindet

nahmen, freilich nicht in dieser leidenschaftlichen Weise. Und nun der Bacchus! Auf dem Original ergreift neben dem mächtigen Ernst der Gestalt wohl auch die schöne Form. Aber hier? Niccolo hat den nackten Knaben des Originals, den der Gott führt, bekleidet. Er paßt sich damit dem Stoff zum ersten Male in positiver Weise an. Der Bacchus ist außer dem des Urbildes so dünn bekleidet, daß Glutäen und Nabel deutlich durch das in schönen Falten fallende Gewand durchschimmern. Niccolo gibt ihn in wuchtig nachschleppendem Kleid mit schwerfälligen Faltenbrüchen und unförmlichen Bauschen. Es wird geradezu ein Gegenstück zu dem schönen Urbild der Vase! Niccolo bekleidet ihn ganz nach eigenem Ermessen und geht dabei wie beim Knaben weit über das Notwendige hinaus.[14]) Nichts bleibt von der ursprünglichen Form, dagegen steigert er den Ausdruck im Gesichte des bärtigen Riesen durch Vertiefung der Gesichtszüge von mildem Ernst zu wildem Trotz, so daß man ihn wohl für Herodes halten könnte — wie Schubring will — wenn man eben nicht lieber — und wohl richtiger! — wie bei der Hannah nur reine Freude an starkem Ausdruck als Grund zur Einführung nehmen will. Freilich erscheint dieser (auch hier noch!) unabhängig vom Stoff und Inhalt. Noch anderes läßt Niccolos stets stärker werdende Freude am Ausdruck erkennen: In den ersten Reliefs zeigt sich äußerste Beschränkung der Figurenzahl. Er drückt die wenigen Figuren gewissermaßen auseinander, putzt sie überreich mit Gewandstoffen, gibt nur das Notwendigste an Gestalten. Und hier? Fünf Personen sind auf Darstellungsszenen üblich, und Niccolo gibt sechzehn — also um elf mehr als nötig! Sie sind seine Zutat, sind freie Erfindung des Künstlers. Wir sehen etwas an Niccolo, das er bisher in der Darstellung von Menschen nicht zeigte: reiche Fantasie neben (freierer) Nachahmung von Vorbildern. Die Köpfe der Vielen — an der Handlung allerdings Unbeteiligten — sind überaus reich an Ausdruck, wirklich aus dem Leben gegriffen. Das reiche Innenleben der Figuren wird um so deutlicher, die reine Freude daran, um so augenfälliger, als all dieser Reichtum noch ohne Beziehung zur Handlung, nur um seiner selbst willen gegeben erscheint. Es beachtet ja niemand den Vorgang außer einem, der (links in der Ecke) sich auf die Zehenspitzen stellt, um sehen zu können.

---

die Gestalt nicht als eine, die aus dem Relief herausfällt. Ihn erinnert die »Ekstase« der Hannah »an die eleusinischen Mysterien«, durch die nun Niccolo — Absicht? — »die großmächtige Ruhe Simons und Marias doppelt« wirken lassen kann.

[14]) Man hätte wahrscheinlich gegen ein nacktes Knäblein vom kirchlichen Standpunkte nichts einzuwenden gehabt. Vgl. u. a. die allegorischen Figuren an der Kanzel! Außerdem war sich N. doch von Anfang an darüber klar, was ihm von der »schönen Form« bei reicher Bekleidung bleiben würde: allein der Kopf.

Unter diesen Köpfen ist nichts von steifer Imitation der Antike. Wie weich sind die Gesichter gebildet, welch träumerischer Ausdruck liegt zum Teil auf ihnen (man vergleiche damit die spröde, kalte Madonna der Anbetung)! Oder man sehe sich den Prachtkopf rechts oben in der Ecke an! Wie viel Können zeigt sich da! Man sehe sich daneben den der Antike »abgelauschten« kläglichen Dionysosknaben an! Wie schlecht nimmt sich Niccolo damit aus, wie unreif und ungeschickt! Da aber Hölzernes und so Lebendiges so dicht nebeneinander auftritt, muß man nicht zu dem Ergebnis kommen, daß die Antike dem Künstler geradezu hinderlich war, sich zu entfalten? Wenn dort auch sein Wollen lag, (wenngleich in unserem Relief das Selbständige mehr Liebe verrät), sein Können wenigstens ist höher (nicht nur wegen des besseren Einklanges zum Stoff!), wenn er das Antike beiseite läßt (einen Mittelweg ging N. nie) und aus Eigenem schöpft. Da gibt es dann packendes Leben in seiner Kunst! Auch sonst zeigt dieses Relief eine Fortentwicklung: Die Einordnung in den Raum ist glücklicher, die Verhältnisse der Figuren sind harmonischer; keine Gestalt klebt mehr mit dem Scheitel am oberen Bildrand.

In der »Kreuzigung« ist zum erstenmal Einklang zwischen Form und Inhalt erreicht. Die Freude am Ausdruck erscheint nicht mehr um ihrer selbst willen, sondern paßt sich dem Inhalt an. Hier fügt sich der Meister vollends dem christlichen Thema. Keine Figur tritt mehr fremdartig und plump, wie der Bacchuspriester und der Knabe in der »Darstellung« in den heiligen Kreis. Außerdem erscheint hier der Ausdruck nicht mehr bloß in der Ruhestellung des Körpers, nicht mehr nur im Gesicht (die »Zuschauer« auf der Darstellung!), er ergreift den ganzen Körper; jedes Glied nimmt durch lebendige Sprache an den Vorgängen des Inneren teil (Maria! Longinus).[15] Merkwürdig ist es, daß hier so wie bei allem, was unseren Meister betrifft, die Urteile wieder scharf auseinandergehen. Schnaase[16] findet die Gewandbehandlung härter als in allem Vorhergehenden, das Anatomische »roh und verfehlt«. Schmarsow[17] hingegen bemerkt: »Selbst die Juden noch .... spielen gar unerlaubt auf seiner Kreuzigung eine prächtige Figur.« Jedenfalls darf man nicht mit Schubring annehmen, daß N. Pisano die Vielheit der Figuren

---

15) Vgl. zur Darstellung der »Kreuzigung«, Rockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes (Schaffhausen 1870) S. 165, 166. Ferner Fr. X. Kraus, Realenzyklopädie der christlichen Altertümer II, S. 238 ff., Dobbert, a. a. O. S. 82, 90. Ferner derselbe: »Zur Entstehungsgeschichte des Kruzifixes«. Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsammlungen I, 1 (Berlin 1890).

16) a. a. O. V, S. 278.

17) »Italienische Forschungen« S. 134.

unangenehm empfand. Er zeigte sich uns auf der vorhergehenden Tafel als ein Künstler, auf den Dürers »inwendig voller Figur« nicht übel zutrifft. Hat er da doch mit Freude eine Anzahl von Personen ohne alle Notwendigkeit eingeführt, wie es scheint nur, um Eindrücke loszuwerden, die ihm eine Anzahl von Charakterköpfen gemacht hatten. Jedenfalls kann man nicht übersehen, daß die »Kreuzigung« viele Flüchtigkeiten aufweist, Einzelheiten erscheinen vernachlässigt und zwar, — und damit ist, glaube ich, der Grundzug des Reliefs gekennzeichnet[18]) — zum erstenmal der Gesamtwirkung zuliebe.

Betrachten wir nun den »Gekreuzigten« und hüten wir uns, zu schnell mit dem Wörtchen »antik« zur Hand zu sein. Bei der Notwendigkeit eine nackte Gestalt zu bilden, lag für Niccolo, der schon öfter klassische Gestalten in seine Werke einführte, ein ähnliches Vorgehen nahe. Aber man darf doch nicht gleich (vgl. dazu unten!) von einem »Herkules« reden, da nur eine von Niccolos echten gedrungenen Figuren (man erkennt das am besten, wenn man sich die Gestalt auf die Erde gestellt denkt!) am Kreuze hängt. Jedenfalls ist, wenn hier schon antike Erinnerungen mitspielen sollten, kein Vergleich mehr mit der »antiken Art« des Meisters aus den früheren Tafeln zu ziehen! Dieser Christus hat zumindest sehr eingreifende Änderungen erfahren; noch viel reichere als der Bacchus und der Bacchusknabe oben! Wohl erscheint Christi Körper in einer Fülle kraftvollen Fleisches. Die Verhältnisse aber haben gar nichts von antiker Schönheit: die Arme sind zu lang; der Brustkasten ladet nach oben unschön (trichterförmig) aus. Dazu kommt ein häßlich kurzer, dicker Hals. Der Schwerfälligkeit des Leibes ist der schwere Querbalken des Kreuzes und der in Gestalt eines schweren metallenen Tellers gebildete Heiligenschein angepaßt. Dagegen überrascht die feine Beobachtung an vielen Einzelheiten: wie treu und richtig ist das Durchscheinen der Rippen durch die Haut gegeben, wie kommt der Verlauf des Brustbeins (Sternums) und des unteren Rippenbogens daran zum Ausdruck! Die einzelnen Muskelbündel an der rechten Wade und an den Armen sind auf Grund sehr treuer Beobachtung mit anatomischer Richtigkeit gegeben. Kann da auch im allgemeinen allenfalls die Erinnerung an eine Herkulesdarstellung mitgewirkt haben, so lassen die Feinheiten der eben angeführten, leicht kontrollierbaren Details doch auch ganz gewiß auf ein selbständiges Naturstudium schließen. Der Ausdruck des Gesichtes schmiegt sich dem Inhalt an: der Schmerz des Gekreuzigten ist an den leicht herabgezogenen Mundwinkeln, an den

[18]) Förster a. a. O. II. S. 11) sagt kurzweg von der Kreuzigung: »Hier hören fast alle antiken Anklänge auf.«



geschlossenen Augenlidern deutlich zu erkennen.[19] Förster[20] sagt sehr treffend: »In bezug auf die Ausführung muß uns der Körper des Gekreuzigten um so mehr auffallen, da Niccolo für diesen sich weder in den christlichen Traditionen, noch in der Antike Rats erholen konnte«.[21] An allen Köpfen bemerkt man überrascht — fast durchwegs gelungene — Versuche zu einen zum Stoff und Inhalt durchaus passenden Ausdruck! Es ist Logik in der Arbeit, und alle angeschlagenen Töne klingen hier harmonisch zusammen. Der Hauptmann (als römischer Offizier durch das Schwert gekennzeichnet) ist geschickt nach den Anweisungen des Malerbuches gegeben (» . . . schaut auf Christus, hält seine Hand erhoben und preist Gott«), mit einem einfachen, aber vielsagenden Gesichtsausdruck, der dort nicht vorgesehen ist. Der Mann mit dem langen Bart greift mit der einen Hand darnach, mit der anderen fährt er erschreckt an den Leib. Wie hier das Spiel aller Hände sich reich und richtig zeigt, so ist auch die Stellung des Mannes (er schreitet, wie um zu fliehen, nach rechts aus) bezeichnend. Alle diese Figuren sind Erscheinungen ohne Widerspruch zur Umgebung noch in sich, während auf den ersten Tafeln Widersprüche selbst bei den Hauptfiguren nicht selten waren. Man beachte auch die übrigen Figuren rechts: einer reckt den Hals, um zu sehen; alle Hände reden zu uns von den Gefühlen ihrer Träger, Stefaton, der Soldat, der den Schwamm reicht, ist im Hintergrunde sichtbar. Der Mann, rechts an der Bildkante, schielt nur scheu auf Christus. Ohne jede Rücksicht auf Schönheit verzerrt Johannes (links!) in naturalistisch gegebenem Schmerz das Gesicht.

Die Frauen, welche der Maria beistehen, blicken mitleidig auf Maria. Diese ist freilich sehr ungeschickt abgebogen (so steif wie die Liegende auf der Geburt! Beide erinnern in den spröden, rechtwinkligen Biegungen an die Gestalten auf etruskischen Särgen). Für eine Ohnmächtige

---

[19] Über den schmerzlichen Ausdruck in der Darstellung des Crucifixus vgl. Stockbauer, a. a. O. S. 221.

[20] a. a. O. S. 121.

[21] Interessant ist es, auch hier wieder die Urteile zu vergleichen. Schmarsow findet (a. a. O. S. 134), daß hier der »Sohn der Jungfrau unversehens (?) zum Sohne des Jupiter geworden ist«. Crowe u. C. a. a. O. (S. 103) sehen einen »Herkules«, aber — in verständiger Würdigung des Gesichtsausdruckes — doch nur einen »leidenden«. Dobbert setzt (wohl durchaus mit Recht!) die »von der antikisierenden Richtung nur wenige Spuren enthaltende Kreuzigung« den übrigen »ausdrucksloseren« Tafeln (Geburt, Anbetung, Darstellung) vor (S. 51). Ebenso Schnaase, a. a. O. V. S. 297 unten. Förster (a. a. O. S. 121), Dobbert, Schnaase (S. 279) erkennen an dieser Tafel tüchtigstes (»mit Erfolg belohntes« — Förster) Studium des Nackten (bei den früheren Tafeln merkte man keine Spur davon! Hier erkennt man schon voll den künftigen Meister der Kanzel von Siena).

sind ihre Glieder zu wenig gelöst. Trotzdem aber alle Gesichter groß sind, erscheinen die Wangen nicht mehr so sehr als wüste Flächen wie an den ersten Tafeln. Ein inniger Ausdruck erfüllt alle, auch die Engel oben. Die »Kirche« ist stolz gegeben, aber nicht mehr auf dem Wege zur Antike gefunden wie die Juno-Maria aus der »Geburt«. Die Synagoge hat einen charakteristisch-verdrossenen Ausdruck. Die Falten sind nirgends mehr so hartbrüchig, plump und schwerfällig wie am Bacchus, nirgends mehr so steif wie an der Maria der ersten Tafel. Die Körper von »Kirche« und »Synagoge« erscheinen sogar geschmeidig umhüllt; der Leib ist nicht mehr unter Bauschen ganz versteckt. Auch das Auftreten von Besatzstreifen an den Gewändern, wie es auf der Kanzel zu Siena fast durchgehends erscheint, beginnt hier schon (der Hauptmann usf.). Diese Tafel, an der keine Figur aus der Gesamtdarstellung mit dem Anspruch auf Selbständigkeit herausfällt, bildet den schönen Übergang zu der Darstellung der letzten Tafel.

Das »Weltgericht« bringt die schöne Erfüllung, das Endergebnis alles Naturstudiums, das sich bei Niccolo bisher zeigte. Die Freude am Ausdruck, die in den ersten Reliefs fehlte, tritt ungehemmt auf, herrscht über die »schöne Form auf Kosten des Ausdruckes« vollständig. Hier finden wir den bedeutsamsten Fingerzeig für Niccolos Fortentwicklung. Wer an der Kanzel zu Siena als seiner Schöpfung zweifelt, muß auch hier schon »Gehilfenarbeit« sehen. Schon äußerlich ist eine Ähnlichkeit mit Siena durch die größere Zierlichkeit der Figuren gegeben.[22]) Die Bewegungen sind überaus mannigfaltig, die steife Gebundenheit der ersten Reliefs ist vergessen. Was Niccolos eigentliches Element ist, wo seine Neigung und sein Können sich berühren, zeigt sich an dem »Gericht« deutlich. Die gesicherten Heiligen oben sind ohne besonderes individuelles Leben, wenngleich Mitleid, Milde u. a. gut in den Gesichtern lesbar ist. Erst wo die Verzweiflung beginnt, entwickelt sich ein Reichtum an Motiven. Körperliche Qual, Angst, Vernichtungsgefühl — das alles spricht sich in Gesichtern, Händen, Körpern lebendig aus. Christus erscheint ganz gleichgültig. In den Körperverhältnissen aber ist er — wie im Anatomischen — über den Heiland in der Kreuzigung zu stellen. Am Brustkorb, an den Armen (man beachte die Durchbildung der Muskulatur) stört nichts mehr in hohem Grade das Ebenmaß. Die Gewandung ist weich gebildet (wie auf den kleinen Figuren schon früher!), wie die Füße und ihre Knöchel, die darunter hervorkommen. 25 Köpfe fehlen. Man freut sich dessen fast, denn das Leben in den Körpern

[22]) Wo Niccolo die Gestalten klein bildet — in seiner Neigung zur Antike vermeidet er das, wohl in einer Verwechslung von »groß« und »großartig«! — ist er stets gefälliger, natürlicher. Vgl. die kleinen Figuren auf allen 5 Tafeln!



wird dadurch um so auffälliger. (Man beachte daraufhin Maria, an der Seite Christi.) Alles Körperliche ist sinn- und stoffgemäß durchgeistigt. Man denke an den Dionysosknaben und stelle nun Figuren aus den unteren Reihen des letzten Reliefs daneben. Was hat Niccolo seitdem gelernt! Man suche bei Giovanni Pisano nach ähnlichen Prachtstücken! Mit den schwierigsten Stellungen spielt der Meister. Man achte auf das hockende Weib links, beachte wie Frauen- und Männerkörper sich durch Bau und Fleischbildung unterschieden zeigen. Giovannis Relief in Pistoja ist hier übertroffen. Der Vater braucht nicht beschämt hinter den Sohn zurückzutreten. Wie fein ist das Unschlüssige gegeben, wie treffend die Auffassung jener, die aus dem langen Schlaf emporgeschreckt, sich befangen und befremdet abtasten. (Das Motiv erinnert übrigens an ein ähnliches bei Benedetto Antelami a. d. Taufkapelle in Parma.[23]) So finden wir an Niccolo Pisano so viel Naturgefühl, so viel Liebe für kühnnaturalistische Motive (besonders an der letzten Tafel, der Schmarsow, Schubring u. a. bei aller Ausführlichkeit über die ersten Reliefs keine Zeile — Schubring auch von dieser allein keine Abbildung — widmen), daß wir in der Arbeit zu Siena und weiterhin in den Arbeiten Giovanni Pisanos keine Gegensätze zu den letzten Stücken der Kanzel zu Pisa sehen. Diese erscheint in ihrem Ausklang als Vorbereitung und Vorschule dazu.

Schon durch dieses Negieren gewisser Teile der Pisaner Kanzel auf Kosten anderer, die mit antiken Ausschnitten beladen sind, erhält man ein falsches, d. h. unvollständiges, Bild des Meisters. Nun gehen viele Autoren aber noch weiter. Sie nehmen dieses unvollständige künstlerische Charakterbild, als hätte N. sonst nichts mehr geschaffen, ruhig her und arbeiten es noch auf den Gegensatz zu Giovannis Arbeiten zu. An und für sich sind solche Gegenüberstellungen schon Ungerechtigkeiten, da sie stets nur einseitige Bilder geben, gewisse Seiten auf Kosten anderer hervorheben. Höchstens der volkstümlichen Kunstschilderung sollten sie erlaubt sein. Dort ist Anschaulichkeit (anschauliche Schilderung ist immer und überall einseitig, unvollständig) das Wichtigste, Genauigkeit, weil sie ermüdend wirkt, als größeres Ubel zu unterlassen. Schmarsow in seinem an scharfen Beobachtungen reichen Buche kommt bei Hervorhebung dessen, was Giovanni an Ausdruck über seinen Vater leistet, in einen subjektiv-hochpathetischen Ton, während er bei Niccolo es an nüchternem Konstatieren genug sein läßt (a. a. O. S. 146—47 unten). »Nichts ist lehrreicher, den völlig anderen Geist zu fassen, der diesen Gotiker beseelt, als ein »vergleichender (ein »Vergleichen«, bei dem nur der

[23]) Vgl. Zimmermann, Oberital. Plastik, Leipzig 1897, S. 128.



Unterschiede gedacht wird!!) Blick« auf die Kreuzigungsdarstellung bei beiden Meistern (Taufkapelle zu Pisa K. 60; S. Andrea zu Pistoja v. 1301). »Welch ein Unterschied in allen Teilen! Der Christus seines (Giovannis) Vaters war ein Göttersohn, eine Hünengestalt, die man aus Kreuz genagelt, ohne ihre Schönheit, ihre Manneswürde zu verletzen, und ein König[23]) bleibt er, der gestorben ....« Wie der Schmerz in den Frauen, an den Juden zum Ausdruck kommt wird übergangen, als hätte die Kreuzigung nichts als die antike »Schönheit« und »Manneswürde« des Heilands, nichts als große Ruhe gezeigt, als wäre der nirgends Ausdruck gegeben worden. Erst bei Giovanni Pisano soll man sehen, daß »Entsetzen« die Juden erfaßt. »Wie vom Sturm gejagt, stürzen sie hinaus .... Drüben aber .... erhebt sich der Schmerz in seiner ganzen Stärke. Wie ein schneidig Schwert durchdringt er die Mutter ..... Bebenden Leibes sinkt sie in die Knie. Johannes faßt ihre Hand ... aber das eigene Weh verzerrt sein Antlitz (bei N. P. nicht weniger stark!). Lauter denn alle jammert Magdalena .....« usf. Diese überaus lebendige Schilderung schädigt die Sachlichkeit der Betrachtung. Auch bei G. P. darf niemand sehen, daß die Juden »wie vom Sturm gejagt« abstürzen. Sie ducken sich nur (wie bei Niccolo); nur bei einem wird man die Bewegung als Enteilen deuten dürfen. Wenn Schmarsow nach dem Ausruf »welch ein Unterschied in allen Teilen!« auch den Longinus anführt (oben nicht zitiert), so ist das eine besondere Ungerechtigkeit. In der Bewegung seiner rechten Hand, in der stärkeren Zurückbiegung seines Oberleibes liegt sogar mehr Erschrecken und Bekennen als bei Giovanni! Noch weiter gehen die Vertreter der süditalischen Hypothese. Diesen (vgl. besonders Schubring a. a. O.) kommt es vor allem darauf an, das Antike bei Niccolo zu sehen und zu erklären. Dabei übergehen sie alles andere. Ein gutes Beispiel hierfür ist eine Stelle bei Förster (a. a. O. II, S. 120 ff.). Er bewundert an der Kreuzigung nur den Christus. Er legt ganz allein einen Maßstab (Schönheitsforderungen) auch an die übrigen Figuren und tut sie nun mit folgender klassischer Verurteilung ab: »Weit ist der Abstand dieser häßlichen, verzeichneten kurzen Gestalten mit .... verfehltem (?) Ausdruck ... von der sprechenden, vollendeten Erscheinung Christi ....« usf. Bei Giovanni Pisano lobt man, was man an Niccolo nicht beachtet, oder, wenn dessen doch gedacht wird, tadelt (den Ausdruck).

Bedarf es nun schon großer Einseitigkeit und einer gewissen Hartnäckigkeit, um Niccolo Pisano als einen nur von einem Drang erfüllten Künstler hinzustellen, so muß man sich geradezu wundern, mit welchen

[23]) Die Unterstreichungen stammen nicht von Schmarsow.



Hilfen man weiter dazu gelangt, ihm sein zweites Hauptwerk (allerdings nur in konsequenter Weise) einfach abzusprechen und seinem Sohne (dem Knaben Giovanni) sowie seinem Gesellen zuzuteilen.

Aus dem Vertrag,[24]) den Niccolo Pisano mit den Bauherrn von Siena zur Errichtung der Domkanzel abschließt, sind die Lohnverhältnisse festgesetzt. Es wird unter Aufstellung hoher Geldstrafen festgesetzt, daß Niccolos Gesellen pünktlich eintreffen müssen, es wird des Meisters und der Gehilfen Lohn bestimmt und endlich von dem Willen Niccolos abhängig gemacht, ob er seinen Sohn Giovanni nach Siena mitbringen wolle. Es wird ausdrücklich Erlaubnis dazu und Duldung des Knaben bei der Arbeit erwähnt, doch muß er um geringeren Lohn als die Gesellen arbeiten. Das wäre eine Beleidigung gewesen hätte Giovanni das Alter der Gesellen besessen; hier erscheint es — wie sich aus dem gnädigen Ton, in dem die Stelle gehalten ist, erkennen läßt — als besondere Güte. Aber selbst, wenn jener Vertrag nicht erhalten wäre, mußte man doch sich folgendes vor Augen halten: die Sieneser sind von der Domkanzel in Pisa entzückt gewesen (vgl. u. a. die bezüglichen Stellen bei Vasari), sie schließen mit Niccolo ab, sie verlangen ausdrücklichst seine Anwesenheit während der ganzen (dreijährigen) Arbeitszeit, kurze besonders festgesetzte Urlaube ausgenommen. Sie wollen sich also völlig versichern, ein Werk des Meisters selbst zu erhalten. Was Förster zur Entscheidung des Arbeitsanteiles noch am Brunnen zu Perugia (vollendet 1280, also mehr als 10 Jahre nach der Kanzel zu Siena, 20 nach der zu Pisa) anführt, das hat natürlich hier, wo Giovanni noch ein Knabe ist, doppelte Gültigkeit:[25]) ».... und da wohl der Sohn dem Vater als Gehilfe beigegeben sein kann ... nicht so leicht aber der hochberühmte Vater dem Sohn Gesellendienste geleistet haben mag, so müssen wir in dem Brunnen von Perugia ein Werk des Niccolo ...« usf. Es würde unbegreiflich scheinen, daß Urkunden und Vernunftgründen zum Trotz noch andere Meinungen über die Urheberschaft der Kanzel zu Siena bestehen können, wenn nicht auch hier wieder eines Aufklärung brächte: die einseitige Betrachtungsweise der Kanzel zu P. läßt die zu S. als kühne Neuerung erscheinen. So unterscheidet denn Reymond unvermittelt zwei »Manieren« an Niccolo.[26]) Schubring findet sie nicht erklärbar aus Niccolos Kunstschaffen, gibt aber doch zu, daß Giovanni

---

[24]) Im Wortlaut bei Rumohr, Ital. Forschungen, II, S. 145.

[25]) Förster, a. a. O. S. 129.

[26]) Reymond, La sculpture florentine S. 72. ».... l'œuvre de N. de Pise comprend deux manières, toutes les deux fort belles, quoique fort différentes l'une de l'autre. La première manière est représentée par la Chaire de Pise (1266) et la seconde par la Chaire de Sienne (1265—68).

nicht als Schöpfer bezeichnet werden dürfe. Er erscheint ihm dazu bedingungslos als »zu jung«. Aber im übrigen drängt es ihn doch zur Frage (a. a. O. S. 67): »ob Vater und Sohn den Gegensatz, der so riesenhaft zwischen ihnen durchbrach«, wohl empfanden. Ihm geht es zwischen den beiden scharf wie ein Messerschnitt durch. Hier »Antike«, hier »Naturalismus«, so lauten ihm die knappen Kennworte für Niccolo und Giovanni. Bode in der »Ital. Plastik« führt unter dem Tadelnswerten der Kanzel zu Siena auch den Mangel an klassischen Erscheinungen an. Doch gesteht er dem Werk mit Anerkennung erhöhte Ausdruckskraft, Lebendigkeit und Wahrheit der Darstellung zu, nach unserer Meinung ein ebenso bemerkenswerter wie voller Ersatz für »äußerliches Nebeneinander von antiker Form und modernem Gehalt« (Dobbert). Auch Bode betont im »Cicerone«, daß es wegen der Jugend des Giovanni »unstatthaft« sei, die Kanzel zu Siena in ihrer reicheren und lebendigeren Gestaltung »dem rückwirkenden Einflusse des Sohnes auf den Vater zuzuschreiben«, und als der Erste und Einzige macht er scharfen Blickes das Zugeständnis, daß die in Siena »hervortretende Richtung des Niccolo für den Sohn von Einfluß war, daß dieser sich an ihr entwickelte und aus dem dort Gegebenen allmählich seinen eigenen Stil herausbildete.«[27]) Doch rechnen Bode wie Kraus (a. a. O. 2. S. 95) den »neuen Stil« Niccolos erst von Siena an, während wir ihn schon an den Schlußtafeln der Kanzel von Pisa nachweisen konnten. Bei inniger Beschäftigung mit den Werken N. Pisanos wird das Antike daran in seiner unselbständigen Weise nach Burckhardts früherem Ausspruch als »geschichtliches Kuriosum« erscheinen, nicht so sehr als Kunst, und mit der geringeren Bewertung des Einen wird man den zweiten wesentlichen Faktor in Niccolos Schaffen, sein Streben nach Ausdruck, sein Naturgefühl gerechter beurteilen und immer höher stellen. Nicht erst in seinem Sohne, in ihm schon vollzieht sich, wie wir sahen, die Wandlung zum Gotischen, Lebensvollen der Kunst und zwar schon in seinem ersten großen Werke.

Am weitesten geht Frey in kühner Entscheidung über die Urheberschaft in Siena (»Codice Magliabechiano« — Berlin 1892, S. 327). Ihm ist Niccolo Pisano der »Entrepreneur« der Arbeit, der Mann, der »Kontrakte« abschloß, über empfangene Geldsummen quittierte. Zu welchem kläglichen Schatten schrumpft der Meister damit ein! Er soll keinen Wunsch gehabt haben, nachdem sein Ehrgeiz durch das Angebot der Herrn aus Siena aufgestachelt war, sich der neuen Aufgabe würdig

[27]) In der »Ital. Plastik« wird im Gegensatze dazu alles Neue an der Kanzel zu Siena noch als »wesentlich mitbedingt durch die verschiedenen Mitarbeiter Niccolos« hingestellt und nicht aus Wandlungen im Kunststreben des Meisters selbst erklärt.



zu zeigen! Er soll nicht Verlangen getragen haben, seinen Ruhm zu vermehren, sondern müßig, die Hände im Schoß, andere für sich haben arbeiten lassen, Gesellen das Lob vor sich überlassend! Der Meister, der in seinem eigenartig-wuchtigen Anschluß an das Antike, wie später im Kampf nach treffendem, lebendigem Ausdruck gleiche Bewunderung fordert, der so kühn über alles kleinliche »Vorher« hinwegschritt, soll in der Kanzel von Siena als Werksleiter ein Werk erstehen haben lassen, das nicht nur von anderen, sondern von diesen anderen auch gegen seine künstlerische Art geschaffen wurde? Kann man ernsthaft glauben, daß ein Meister von der machtvollen Eigenart und dem Selbstbewußtsein Niccolos, das in seiner Kühnheit und Gradheit christliche Vorwürfe ganz nach eigenem Ermessen zu gestalten, zum Ausdruck kommt, es geschehen läßt, daß seine Schüler, die von ihm abhängigen Gesellen, ein Evangelium predigen, das seinen Kunstideen zuwider ist, ihm widerspricht? Und wie will man weiter, in so einseitiger Betrachtung Niccolos befangen, ihm nach Bologna folgen? An Niccolo erkennt ein aufmerksamer Beobachter Wandlungen, aber — da wir auch die Brücken dazu sehen (Zwang des Stoffes, angeborne Kraft zu ausdrucksstarkem Gestalten) — keine Widersprüche; in Giovanni nicht seinen Antipoden, sondern seinen gelehrigen Nachfolger, dem nur das Suchen erspart blieb, das Niccolo zuerst das Finden des besten Weges erschwerte, und der so leichter auf dem Pfade vorschritt, der dem Vater erst durch klassische Typen verstellt war. Die Kanzel zu Siena als Gesellenarbeit zu erklären, verbietet sich endlich auch aus stilkritischen Gründen. Ihre — allgemein erkannte — Einheitlichkeit weist auf einen Urheber. Zwischen allen klein gebildeten Figuren der Kanzel zu Pisa besteht zu denen in Siena eine auffällige Ähnlichkeit. Der antike Einfluß ist nicht ganz ausgelöscht, aber das Antike erweist sich hier nicht als Hindernis auf dem Pfade zur Natur, sondern es wird im Sinne reifen, eigenen Naturerkennens frei benutzt, nicht mehr in engherzigster, grob-auffälliger Art nachgemacht. Die letzten Errungenschaften zu Pisa, das mühsam Erworbene wird hier in liebenswürdigerer, leichterer Art verwertet. Die Motive sind im großen und ganzen dieselben. Nirgends aber werden sie ängstlich gegeben, wie es Schüler tun würden, die ein Thema zum erstenmal behandeln. Überall erkennt man die sichere erfahrene Hand des Meisters. Zielbewußt angebrachte Verbesserungen sind reichlich zu erkennen. Trotzdem in Siena die Tafeln größer sind als in Pisa, sind die Figuren nun doch zahlreicher. Wir sehen dieselbe Erscheinung in Pisa. Sobald das ängstliche Ringen nach Vorbildern vorbei ist, zeigt sich auch dort ungehemmt und in reicher Entwicklung eine überraschende Phantasietätigkeit. Die Figuren sind hier von allem Anfange an klein, weil sie sonst der reicheren Gestaltung des

Stoffes, den vielen Zutaten im Wege wären und die Erzählungslust des Meisters behindern würden. Den leeren Raum liebte er nirgends. Immer gestaltet er große Figuren zu magerem Inhalt, oder kleine zu reichem. Die ungeschickt gebauschten Gewänder zur Raumdeckung, die puppenartig großen Köpfe kommen hier nicht mehr vor. Wer würde sich aber dessen wundern? Ist doch das alles schon in Pisa überwunden worden! In Siena packt Niccolo überall sicher an; wo er es nicht tut, darf man Gehilfenarbeit annehmen, und ich glaube, daß ein (erster!) Versuch, die Hände von Meistern und Gesellen zu scheiden, doch nicht so aussichtslos ist, als die meisten (vgl. bei Frey a. a. O.) meinen. Wer einmal den Meister in Siena als Hauptschöpfer erkennt, ihn höher einzuschätzen weiß als die Gesellen, wird ihre Hände gerade dort vermuten, wo sich nicht eine Art freier Fortführung des in Pisa Begonnenen zeigt, sondern wo gewisse Motive von dort, hölzern nachgeahmt, steif abgezeichnet herübergenommen erscheinen.

Wie frisch zeigte sich z. B. Niccolo gerade in der Beobachtung der Tierwelt zu Pisa schon in den ersten Tafeln! Hier zeigen sich nun gerade die Tiermotive aus der ersten Tafel von Pisa auf der entsprechenden in Siena gewissermaßen »wörtlich« übernommen. Aber die Ausführung ist flacher, matter geworden. Das Beste von dort erscheint nun hier schwächlich, während alles Verbesserungsbedürftige aus Pisa, hier frisch angepackt, in Siena vollendet erscheint.

Der Meister hätte wohl kaum als ein so frischer Beobachter des Tierlebens an so glattem Abdruck (an Stelle neuer Beobachtungen) Freude gehabt.[28]) Es ist aber verständlich, daß die Gesellen spontan oder auf Befehl des Meisters, der sich Größeres zu selbständigem Gestalten suchte, die reizvollen Motive zu wiederholen hatten. Auch die Hirtenszenen machen diesen Eindruck. Hier hatte der Meister wohl auch nichts Neues, über Pisa Hinausgehendes zu sagen. Und er ließ die Gesellen arbeiten, die, ohne Erfindungsgabe oder ohne Erlaubnis zu eigenen Änderungen, einfach das in Pisa Gegebene kopieren. Im Hirten links zeigt sich eine Abweichung von der Hirtendarstellung der ersten Tafel zu Pisa. Sie weist aber erst recht auf eine Gesellenhand hin. Hier ist in unverkennbarer Deutlichkeit in der Bildung des Kopfes, in der Beinstellung, in der Geberde (wie er den Mantel mit der linken Hand ergreift!) der Longinus aus der »Kreuzigung« zu Pisa nachgebildet, — ein Vorgehen, das bei dieser Nebenfigur dem phantasiereichen Meister gewiß nicht in den Sinn gekommen wäre! Was kann man an dem ersten Relief zu Siena noch der Urheberschaft nach bestimmen?

[28]) Die meisten Künstler vermeiden auch gelungene Wiederholungen. Goethe griff schon verwendete Themen auch zu Verbesserungen nur ungern wieder auf, Lionardo freute sich vor allem des Entwurfes, der völligen Neuheit einer Idee u. dgl. m.

Ich verweise auf die dort gegebene Heimsuchung. Wie die Blicke der Frauen ineinandertauchen, ist sehr schön gegeben. Der Altersausdruck im Kopf der Frau rechts ist sehr charakteristisch. Man denke an die Freude, die Niccolo an gehaltvollen Köpfen (»Darstellung« zu Pisa) bekundete, und man wird hier nicht unsicher urteilen. Die Körperverhältnisse sind nun freilich gefälliger, der Faltenwurf aber noch der charakteristische Niccolos, nur sind die Stoffe jetzt (wie schon in den letzten Reliefs zu Pisa) feiner, weicher, nicht mehr so lodenartig schwer und steif. Das Körperliche geht bei aller Trefflichkeit aber doch nirgends mehr über die Errungenschaften, die sich am Weltgericht der Kanzel von 1260 zeigten, hinaus. Der Reichtum und das Geschick von dort wird nirgends mehr überboten. Übertrieben bauschige Umhüllungen zu Raumfüllungszwecken (wie am Verkündigungsengel zu Pisa) weichen eleganterer Umkleidung der Figuren. Neue Figuren vertreten die Stelle dieser ehemaligen Gewandungetüme. Die Badefrauen hier unterscheiden sich wenig von denen zu Pisa. Sie sind auch dort von kleiner Statur gewesen, und kleine Figuren gerieten dem Meister immer gut.

In der Anbetung fällt ein Reiter auf, der keck sein Pferd wendet. Ein echt Niccolosches Tiermotiv.[29]) Man beachte auch das Windspiel, das sich unter den Hufen der Pferde duckt! Es ist ganz ähnlich der Art, davon eines auf dem Lager der Maria zu Pisa zu sehen ist. Aber ein neues Motiv ist hier gegeben. Kameele, wie sie hier erscheinen, fand Niccolo in der Antike nicht. Muß er nicht gerade diese Tiere mit besonderer Freude gebildet haben? Eine freudlose Wiederholung des grasenden Pferdes aus Pisa fällt daneben — freilich nur im Vergleich zu dem gelungeneren Vorgänger — ab. Wir wissen, wem wir solch flaues Kopieren zutrauen dürfen. Das Bein ist hier schwer geworden, der Hals zu dick. Neben den Fortschritten ringsum ein gewiß auffälliger Rückschritt. Der eine der Könige (links vom bellenden Hund, zu Pferd), erinnert an den Josef der »Geburt« zu Pisa. Da sind der starre Blick, die dicken Lippen. Die rechte Schulter ist hier wie dort (aber hier nur in leerer Nachahmung, völlig unmotiviert) emporgezogen, das Sitzen auf dem Pferde ist unklar, in schülerhafter Weise gegeben. Das Tier selbst ist sehr beachtenswert. Ich glaube mit Recht Schüler und Meister hier dicht nebeneinander erkennen zu dürfen. Das Gesicht des bartlosen Königs ist noch feiner und durchgeistigter geworden als in Pisa. Die Landschaft ist reicher, verrät Natursinn. Nur die Madonna hat einen griesgrämigen Ausdruck. Darum allein darf man sie nicht den Gesellen

---

[29]) Crowe u. Cavalcaselle rechnen die Anbetung in Siena zu dem Besten, was das 13. Jahrhundert hervorgebracht hat. Mit Recht!



geben. Vieles deutet auch auf Niccolo selbst. Die Figur ist ihm aber mißlungen. Die »Flucht und Darstellung« zeigt wieder derbere Verhältnisse der Körper. Vielleicht fällt ihre Ausführung in die kontraktlich festgestellte Urlaubszeit, vielleicht erhielt der Meister eine Verlängerung zur Ausführung des Sarkophagschmuckes in Bologna, jedenfalls ist sie nicht so gelungen wie die eben genannten Tafeln. Auch das, was hier von Niccolo stammen dürfte, ist schwächer. Die Hannah ist wohl sicher wieder eine matte Nachahmung durch Schülerhände; dagegen ist das erschreckte Zurückbeugen des Kindes ein gelungener Zug. Das Pferd, auf dem Maria sitzt, wäre dem Meister auch besser gelungen. Der Alte, der sich in den Bart greift, erinnert (in glücklicherer Weise als die oben erwähnten Nachbildungen) an eine ähnliche Erscheinung auf der »Kreuzigung« zu Pisa. Von Äußerlichkeiten erinnert auch hier eine sehr an Pisa: die bartlosen Köpfe sind beiderseits stets größer gebildet als die bärtigen. Der »Kindermord« wird mit seinen naturalistisch-grimassierenden Köpfen nicht so verblüffen, wenn man sich des Johannes aus der »Kreuzigung« zu Pisa erinnert. Niccolo versteht es, wilde Schmerzensausbrüche ohne Rücksicht auf Schönheit naturwahr zu geben. Dagegen dürften die klagenden Mütter an den Rändern nicht vom Meister sein. Wehmütigen, stillen Schmerz versteht er schon in Pisa besser darzustellen.[30] Man denke an die »Myrrhenträgerinnen« der »Kreuzigung«, an viele Gestalten voll stummer Verzweiflung im »Weltgericht«. Im Gegensatz zu Crowe u. Ca., die Christus in Siena schlechter proportioniert finden als in Pisa, betonen wir das Gegenteil! Gerade dieses ist hier allein zutreffend. In Pisa sind die Hände fast so lang wie die Unterarme, der Hals zu kurz, die Schultern zu hoch, der Kopf zu groß. Auch hängt dort der Leib nicht an den Armen, sondern diese sind nur an den Balken angelegt. In Siena sind sie steiler gestellt, die Muskeln sind wirklich gespannt. Besonders die Stellen, wo der Armmuskel in die Schulter übergeht, sind zu vergleichen, denn hier zeigt sich (in Siena) der auffällige Fortschritt gegenüber Pisa im Studium des Nackten. In Pisa sind die Arme hölzern und unlebendig eingesetzt; in Siena kommen an der hochgehobenen Achsel der Deltamuskel und die sehnigen Ansätze am Brustkorb und am Schlüsselbein vorzüglich heraus. Am rechten Oberarm erscheint der zweiköpfige Muskel in richtiger Plastik unter der straff gespannten Haut, man sieht die Sehnen in der Armbeuge und am

[30]) Crowe u. C. (a. a. O. S. 223), die die Kanzel zu Siena als »unzweifelhaft Niccolos eigenes Werk« erklären, finden dort »bei aller Vorzüglichkeit« doch »nur kalt-klassische Schönheit«. Wie weit fassen da die Autoren wohl diesen Begriff, wenn sie das hier so allgemein — also auch dem »Kindesmord« und »Weltgericht« gegenüber — behaupten!



Handgelenk ansetzen usf. Der Rumpf, den Cr. u. C. besonders tadeln, ist bedeutend besser proportioniert als in Pisa. In den Beinen ist freilich auch noch in S. mehr ein Aufstehen mit gespannten Muskeln als ein richtiges Hängen gegeben. Doch ist die treffliche Naturbeobachtung, die sich an der Bildung der Kniescheibe und deren Umgebung zeigt, beachtenswert. Der freie Anschluß an Pisa, die geniale Weiterführung ist nirgends zu verkennen. Nur wer sich ausschließlich der ersten »antiken Versuche« Niccolos freut und seine Wendung zur Natur mit Bedauern sieht, kann so harte Urteile über Siena fällen, wie Cr. u. C. es tun. Auch die sichere Schilderung der Ohnmacht der Maria verrät den stets fortschreitenden Meister. Ebenso ist die Innigkeit des Soldaten, der Christus den Schwamm reicht — schon in Pisa eine sehr gute Leistung — hier noch gesteigert. Die Engel über dem Kreuz sind in Pisa besser gelungen. Auch die »Kirche« hat in Siena ein mehr ausdruckslos teigiges Gesicht, das hinter Pisa zurückbleibt.

Am »jüngsten Gericht« ist es besonders schwer zu unterscheiden, was vom Meister, was von den Schülern ist. Auffallend sind die vielen Mönchsgestalten. Es ist fein beobachtet, wie alle diese Figuren eine leichte Beugung des Hauptes zeigen, einen Zug von zur Gewohnheit gewordener Demut der Haltung, wie man sie auch später auf der Arca des hl. Dominikus reichlich sieht.[31]) Neben peinlich genauen Wiederholungen von Motiven aus dem »Weltgericht« zu Pisa (so z. B. die Nachbildung eines Verdammten, der in den Höllenrachen geworfen wird) finden sich viele Erweiterungen und Vervollkommnungen des in Pisa Gebrachten.

Wenn man Niccolo in seiner doppelten Wesenheit erfaßt, wenn man erkannt hat, daß »zwei Seelen« in seiner Künstlerbrust wohnen, so erscheint die Arca di S. Domenico zu Bologna eine so selbstverständliche Folge seines Schaffensdranges, daß man hier den deutlich genug sprechenden Urkunden nicht mehr mit Gegengründen zu begegnen sucht. Was an diesem Werk dem Guglielmo, was dem Niccolo gehört, das zu entscheiden soll hier nicht unternommen werden. Wir wenden uns einem Werk zu, das bald in die Früh-, bald in die Spätzeit von Niccolos Schaffen gelegt wird.

Wir meinen die Darstellungen an St. Martin in Lucca.

»Als früheste Arbeit des Niccolo kennzeichnen sich die Skulpturen an einem Seitenportal von S. Martino in Lucca«, sagt Bode im »Cicerone« (S. 17 unten). Er nimmt aber nicht das Jahr 1233, das Vasari leichtfertig angibt, als Datum für die Entstehung an, sondern denkt — ohne

[31]) Vgl. Schnaase, a. a. O. V. S. 282 f.

sich bestimmter auszusprechen — an ein späteres, natürlich aber doch vor der Arbeit in Pisa (die Kanzel in der Taufkapelle v. J. 1260) gelegenes.[32]) Schmarsow spricht sich bedingungslos für Niccolo Pisano als Schöpfer der Reliefs aus, nur setzt er ihre Vollendung nach der Kanzel zu Pisa, »etwa um das Jahr 1263« an.[33]) Schmarsow gewinnt dieses Jahr 1263 vorerst (S. 110—113) aus der Baugeschichte von S. Martino in Lucca. Er zitiert nach Ridolfi (L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale 1882) einen Beschluß v. J. 1261, der »pro reformatione et reparatione Campanilis ecclesie S. Martini Lucani« gefaßt wird. Daraus schließt Schmarsow, daß damals, da sich die Sorge der Bauherren anderen Teilen der Kathedrale zuwendete, die Vorhalle schon vollendet oder die Arbeit doch schon vergeben, der Meister für sie schon gefunden worden sei; daß also die Arbeiten keinesfalls lange vor diesem Beschlusse, also nicht lange vor 1261 zu setzen seien. Das Jahr, das die Inschrift, das Vasari nennt — 1233 —, ist damit freilich ausgeschlossen, nicht aber, ob die Reliefs nicht doch noch vor der Kanzel zu Pisa, also vor 1260 geschaffen seien. Das aber gerade ist überaus wichtig. Da reichen die baugeschichtlichen Vermerke, die Schmarsow bringt, nicht aus. Auch er geht daher zu einer stilistischen Untersuchung als letztem und verläßlichstem Rettungsmittel über, zu einem Vergleich mit der Kanzel in Pisa. Dabei findet er, daß die Reliefs in Lucca mehr Kunst verraten

---

[32]) Vasari folgt in seinen Angaben (Ed. Le Monnier I, S. 263) lediglich der Zahlenangabe, die seitwärts an einer Wand der Vorhalle — also nicht unter oder neben den, über der linken Pforte angebrachten, hier in Betracht kommenden zwei Reliefs — auch heute noch sichtbar, steht. Dort heißt es: »Hoc opus cepit fieri Abelenato et Aldibrando operariis A. D. MCCXXXIII.« Nun ist es natürlich jedem unbenommen, bei »Hoc opus« an die Vorhalle selbst, an eines der Reliefs oder an beide — Darstellung der Geburt und Kreuzabnahme — zu denken. Förster spricht freilich (»Beiträge« S. 16) von diesen Reliefs als von Arbeiten, die »urkundlich« Arbeiten des Niccolo seien. Nun aber erfahren wir von ihm selbst (Ital. Kunst, 1870; 2. Bd. S. 108), welche »Urkunden« er im Auge hatte. Er sagt: »Ich habe als Quelle . . . . in meinen Notizen aufgezeichnet: Memorie e Documenti per servire all' istoria del ducato di Lucca 1822 T. VIII, leider ohne die betreffende Stelle zu zitieren und ohne sie aufsuchen zu können, da die »Memorie« hier nicht zur Hand sind.« Die »betreffende Stelle« aber, deren sich Förster nicht entsinnt, ist wieder nur die — Inschrift aus der Vorhalle (vgl. auch Schnaase, Gesch. d. bildend, Künste, Bd. V, S. 285 f., Anmerkung 2). Wir müssen am besten auf das bauen, was sich in gewissenhaftem Prüfen und Vergleichen aus stilistischen Eigentümlichkeiten zur Feststellung der Künstlerhand gewinnen läßt.

[33]) S. Martin in Lucca, S. 111 ff. Man findet eingehende Auseinandersetzungen über die verschiedenen Hypothesen, nach denen die Reliefs bald früher, bald später angesetzt, bald dem Niccolo, bald dem Guglielmo u. dgl. m. zugewiesen werden, bei Dobbert S. 62 Anmerkung 3 ff.; bei Schmarsow S. 11 ff.; bei Schnaase in den Anmerkungen V. S. 285 f.



als die genannte Kanzel, daß sie aber doch noch vor der Kanzel von Siena anzusetzen sind. So wird schließlich das Jahr 1263 als ungefährer Zeitpunkt der Entstehung der Reliefs von S. Martin zu Lucca angesetzt.

Die Schlüsse, die Schmarsow aus dem urkundlich gegebenen Beschluß von 1261 zieht — der Übergang des Interesses der Bauherren auf den Turm setze voraus, daß die Vorhalle durchaus vollendet (seit wann denn?!) oder doch alle Arbeit dafür vergeben gewesen sei —, haben in ihrer Abgrenzung nach oben (frühestes Datum) nichts durchaus Unanfechtbares und Beweisendes. Zur Feststellung aber, daß die Reliefs in Lucca erst nach der Kanzel zu Pisa entstanden sein können, dazu sind die stilistischen Anhaltspunkte, die ein gewissenhafter Vergleich beider ergibt, von weit überzeugenderer Wirkung und darum viel wertvoller als alle Vermutungen und Annahmen, die sich an die urkundlich feststehenden Einzelheiten, wie sie Schmarsow zitiert, knüpfen lassen. Das »sichere« schriftliche Zeugnis, das dem Laien immer so sehr imponiert, muß der Kunstgelehrte oft weit hinter die anderen Hilfsmittel seiner Forschung stellen, gerade so wie der scharfsinnige Arzt eine selbst durchgeführte Untersuchung am Kranken verläßlicher finden wird als dessen genaueste Angaben über das, was er fühlt und leidet. Sie werden ihn lediglich bei seiner Aufnahme unterstützen, aber sehr oft wird er ihre Bedeutung auf Kosten eigener Beobachtung schmälern und tiefer stellen müssen.

Gehen wir nun gleich in medias res und setzen wir uns vorerst mit der Annahme Försters, Bodes u. a. auseinander. Dabei möge — da die Reliefs der »Kreuzabnahme« und der »Geburt« durchaus nicht ohne Verschiedenheiten in Technik und Auffassung sind — vorerst nur die erstere Berücksichtigung finden. Kann nun:

1. die »Kreuzabnahme« in Lucca das Erstlingswerk des Niccolo Pisano sein? Ich glaube nicht, daß es viel Fragen im Gebiete der Kunstwissenschaft gibt, auf die man sicherer und ruhiger mit »nein« antworten dürfte, als auf diese. Wir haben gesehen, wie Niccolo Pisano auf der Kanzel zu Pisa erst mühsam den Weg suchte, um Inhalt und Form einander anzupassen, wie er erst darnach rang, für die ihm durch sein Studium und durch seine Neigung von Anfang an geläufigen Formen den entsprechenden passenden Ausdruck zu geben; wie er ihn erst vergebens sucht, ungeschickt verfehlt, indem er fast unverwandelt oder schlecht geändert in kalter, nüchterner Nachbildung antike Figuren kurzweg in seine Darstellung herübernimmt. Wir haben gesehen, wie er erst im Verlaufe des Werkes den Weg zu ungezwungener Darstellung entdeckte, wie er erst auf den letzten Reliefs den längst erstrebten Einklang zwischen Inhalt und Ausdruck erreicht, indem er direktes Naturstudium über ängstliche Nachahmung der Alten setzte.

Und nun hier? Da ist von einer willkürlichen Entlehnung einzelner zur Nachahmung besonders reizender antiker Gestalten nichts zu finden. Keine Figur fällt aus dem Umkreis der übrigen in dem Maße heraus, wie es in Pisa nicht nur dem Ausdruck, sondern auch den Körperformen nach der Fall war. Während dort z. B. auf der »Geburt« als dem in Anordnung und perspektivischer Sicherheit am tiefsten stehenden Werke die Körpermaße ohne Rücksicht auf das Ferner und Näher zum Auge des Beschauers gegeben erscheinen, sucht man hier vergeblich nach so überaus auffälligen Unregelmäßigkeiten. In dieser Beziehung zeigt sich also wie auch in der größeren Gleichmäßigkeit und Einheit der Stimmung und des Ausdruckes ein starkes Hinauswachsen über die Kanzel zu Pisa. Kein Tasten und Suchen mehr, sondern ein sicheres Vorgehen spricht daraus. Und das Werk sollte vor der Kanzel zu Pisa entstanden sein?

2. Gehört dieses Werk überhaupt dem Niccolo Pisano an? Es ist auf den ersten Blick klar, daß lebhafte Beziehungen zwischen der Kreuzabnahme und dem Werke zu Pisa herrschen, trotzdem das Relief durch Überschmieren mit dunkler Farbe u. dgl. arg beschädigt und teilweise entstellt ist. Beiderseits finden wir — das »Weltgericht« und zum Teil auch die »Kreuzigung« ausgenommen! — dieselben derben, groben Körperverhältnisse, die starkknochigen, etwas untersetzten Gestalten mit den großen Köpfen. Wir finden den massigen, scharf brüchigen Faltenwurf (dieser ähnelt am meisten dem in der »Darstellung«), die schleppenden Gewänder, die oft in Zipfeln ein- und ausschlagenden Gewandenden. Auch die Angst vor dem leeren Raume zeigt sich vielfach und wird zum Teil ganz ähnlich wie bei der Verkündigung in Pisa durch Gewandbauschen ungeschickt verhüllt (vgl. u. a. die Verkündigungsszene am ersten Relief zu Pisa). Ein Hinausgehen über die ersten Reliefs an der Kanzel im Baptisterium zu Pisa zeigen hier aber sogar kleine Einzelheiten. So setzt z. B. das Vorkommen von Besatzstreifen, die in Pisa erst an der »Kreuzigung« erscheinen, wohl diese wie das folgende Weltgerichtsrelief voraus. Nebst alldem zeigen sich aber auch manche Unterschiede zwischen Pisa und Lucca, Unterschiede, die an der Annahme genauester Kenntnis der Pisaner Kanzel für den Schöpfer der »Kreuzabnahme« zwar nichts ändern, dagegen aber deutlich von Niccolo Pisano als Urheber weg auf eine andere Hand weisen. So verraten alle Köpfe wohl deutliche Anklänge an die Art des Meisters, aber zugleich auch deutliche Abweichungen. Sie sind durchwegs teigiger, voller, weichlicher gebildet als dort. Ein Kopf wie der der Knienden links wäre dem Niccolo Pisano auch vor der Fertigung der Kanzel zu Pisa nicht recht zuzutrauen. Sein Gesichtstypus ist ein so ausgeprägter, daß man

eine solche Abweichung wie hier bei ihm nicht vermuten kann. Immer tritt bei ihm das Knochengerüst des Schädels — vor allem der Backenknochen — deutlich unter der fleischigen Hautdecke durch; die Züge sind in bestimmter Weise markiert (Einziehung an den Mundwinkeln, an den Nüstern usf.). Hier findet sich eine solche nur an einer Stelle und zwar an einer, an der sie bei Niccolo nie erscheint: im Kinne. Lippen-, Nasen- und Augenbildung weichen ganz von des Meisters Art ab. Auch der unförmliche, schwammige, vorne aufgetriebene Hals findet sich niemals bei Niccolo. Daß der Johannes im Ausdruck an den der Kreuzigung zu Pisa anschließt und wieder hinter diesem zurückbleibt, statt ihn, wie man erwarten sollte, zu übertreffen, erkennt man auch leicht; ebenso das Abweichen seiner Kopfform von der entsprechenden zu Pisa. Der Leib Christi erinnert (selbst mit seinen schlechten Seiten, Armen und Schultern) an den des Gekreuzigten zu Pisa. Aber auch er ist hier weichlicher, teigiger als dort gebildet. Noch aus einem anderen Umstand ergibt sich, daß das Werk hier die vollständige, vollendete Kanzel zu Pisa durchaus voraussetzt. Die Gewandbildung erinnert zum Teil noch an die der »Darstellung«, ist aber nicht mehr so hart und eckig wie z. B. an der Maria der »Geburt« in Pisa. Die Brüche sind weicher, biegsamer und, wie schon gesagt, mit Details versehen, die erst auf den letzten Pisaner Reliefs — »Kreuzigung« und »Weltgericht« — auftauchen.

Die Frage: »Wer ist der Meister?« läßt sich nur dahin beantworten, daß es sich nicht um Niccolo selbst handeln kann, sondern daß das Relief eine Schülerarbeit ist. Hans Semper hat an Guglielmo gedacht und stützt seine Ansicht durch einen Vergleich mit dem Werke des Fraters zu Pistoja.[34] Nun ist aber gerade Guglielmos Ausdrucksfähigkeit — schon im allgemeinen nicht sehr bedeutend — an seiner Kanzel zu Pistoja weit hinter dem hier genannten Relief zurückbleibend, und Dobbert hat völlig recht, wenn er schon wegen der »Innigkeit«, die das Relief in Lucca zeigt, von Guglielmo absieht.[35] In Lucca stehen ja die Figuren nicht nur nicht mehr so steif und drahtpuppenartig nebeneinander wie auf den ersten Tafeln zu Pisa, sie sind nebstbei durch ein gemeinsames Band — den Schmerz — wundersam zusammengehalten. Und diese Kunst ist dem Frater nicht zuzutrauen. Guglielmos Kanzelreliefs in Pistoja muten nüchtern, kühl, fast leer an.

Das Relief unter der Abnahme vom Kreuze stellt die »Geburt« und die »Anbetung durch die Könige« dar. Die reichere Anordnung,

---

34) Zeitschrift f. bildend. Kunst 1871, VI. Bd. S. 365.

35) a. a. O. S. 65f.

die größere Leichtigkeit in den Bewegungen, die zartere Bildung der Gestalten, der zum Teil viel feinfaltigere Wurf der Gewänder, die dünneren Stoffe lassen sofort an Siena denken. Tatsächlich sprechen sich die meisten Autoren sogleich bei Erwähnung des Reliefs dahin aus, daß dieses der Kanzel zu Siena näher stehe, als der zu Pisa. An letztere erinnert aber hier doch etwas sehr deutlich: die Verkündigung. Man beachte sie im ganzen und in den Einzelheiten genau und vergleiche. Diese Verkündigungsszene eben suchte der Schüler in Siena vergebens. Er mußte daher, wohl oder übel, seinem Vorbild nach Pisa folgen. Er nimmt von dort die Haltung des Engels und der Madonna (wie er vorne das Gewand faßt! wie sie die Spindel trägt!) und behält sogar — ein echt schülerhafter Zug! — bei, wie hinter dem Engel überflüssiges Gewand sich bauscht und rücksichtsvoll den Reliefgrund verdeckt. Dabei bleibt er aber noch hinter dieser schlechten Art eines Ausweges, dem Freilassen von Raum zu entgehen, zurück. Der Meister hat in Pisa — selbst an seinen Anfangsleistungen sind solche plumpe Folgen des horror vacui vereinzelt — auf seiner ersten Tafel das doch immer noch viel geschickter gemacht. Hier in Lucca haben die Bauschen und die sich stauenden Falten keinen Haltpunkt und ihre Lage ist so nicht einmal in ärmlicher Weise begründet. Auffallenderweise aber deutet ein Zug dicht daneben nicht nur über Pisa, sondern auch über Siena hinaus, ein Zug, dessen Erklärung Schmarsow bei seiner Annahme schuldig bleiben muß: die ausgesprochen gotische Architektur im Hintergrunde rechts von Maria mit den Spitzbogen und der von zierlichem Maßwerk durchbrochenen und gelösten Wand. Man halte sich einmal die »Geburt« und »Anbetung« der Kanzel zu Siena daneben, beachte die wesentlich romanischen baulichen Gebilde daselbst und man wird sich der oben ausgesprochenen Ansicht, daß wir hier Einwirkungen einer späteren Zeit haben, nicht verschließen können. Im übrigen erinnert der Faltenwurf (selbst bei der »Verkündigung« bemerkt man in dieser Beziehung — dünnere Stoffe! — eine Wandlung gegenüber Pisa) durchaus an Siena. Wenig ist mehr von dem Massigen, Schwerfälligen, Scharfbrüchigen der ersten Reliefs von Pisa zu finden. Der Faltenwurf ist zierlicher, knitteriger, weicher geworden. Wenn schon die »Kreuzabnahme« durch eine geringere Wucht der Auffassung des Körperlichen, dagegen durch reichere Beseelung von der »Geburt« und »Anbetung«, der »Darstellung« und selbst der »Kreuzigung« in Pisa abwich, so ist hier alles zur größeren Zierlichkeit und Feinheit der Sieneser Kanzel gemildert. Die Köpfe sind — wie dort dem Verhältnisse der Körper entsprechend — kleiner geworden. Auch im übrigen ist ein Ebenmaß gewonnen, das stark an das zweite Kanzelwerk Niccolos erinnert (die kleinen Hände!

Man vergleiche die beiden Marien daraufhin mit der zu Pisa). Die Art, wie Maria lagert, erinnert trotz der abweichenden Stellung auffallend an Siena (das Lager selbst! die Anordnung des Gewandes!). Daß wir dabei einen Künstler vor Augen haben, der für das Zarte und Innige Sinn und selbständigen Ausdruck hat, wurde schon anläßlich der »Kreuzabnahme« bemerkt. Er gibt der Madonna (der Kopf fehlt leider!) einen Niccolo in den ersten Reliefs völlig fremden Zug von inniger, mütterlicher Liebe, der übrigens nicht gegen die Überlieferung ist.[36] Maria hat die linke Hand auf die Krippe des Kindes gelegt und zieht vom Kopf des Kleinen kosend eine Hülle zurück.

Als ein schlechter Schüler Niccolos verrät sich uns der Schöpfer des Reliefs von Lucca durch die Bildung der Tiere. Diese gelingen ihm, im auffallendsten Gegensatz zum Geschick und der Art Niccolo Pisanos für diese Dinge, in keiner Weise. So zeigen sich an den Pferden rechts neben dem Bestreben, Motive des Meisters genau zu wiederholen (das grasende Pferd mit Beinen wie aus Holz oder Ton!), eine starke Unfertigkeit und mangelndes Verständnis für die Organisation des Tierleibes. Auch die Widder unten — wie trefflich sind die Tiere auf der ersten Tafel in Pisa! — sind trotz aller Anlehnung an die Arbeiten in Siena und Pisa (der Hund auf der Decke!) schwächliche und ungeschickte Leistungen, die ebenfalls dem Meister nicht zuzutrauen wären. An Siena erinnern auch die Besatzstreifen am Lager der Maria, über dem Kinde usf.

Wann sind demnach die Reliefs anzusetzen? Bei allen Verschiedenheiten — diese erklären sich völlig ausreichend durch die verschiedenen Vorbilder: Pisa für die »Kreuzabnahme«, Siena für die »Geburt und Anbetung« — weisen in vielen gemeinsamen Zügen mit Bestimmtheit auf eine Hand. In beiden erscheint ähnlich der Typus der Köpfe und der Gesichter, die etwas teigige Behandlung des Fleisches an Antlitz und Armen der Gestalten, die Wiedergabe der Falten, d. h. ihrer Brüche, mit den eigentümlich scharfen, schmalen, gegen den Beschauer gerichteten Graten, wie sie bei Niccolo gar nicht, bei Guglielmo in bedeutend schwächerer Ausprägung auftreten. Das alles ist oben wie unten in unverkennbarer größter Ähnlichkeit gegeben.

Man wird die »Kreuzabnahme« nicht unmittelbar nach Vollendung der Pisaner Kanzel ansetzen dürfen, denn die freiere selbständige Verarbeitung des dort Gesehenen setzt voraus, daß die von dort übernommenen Eindrücke längere Zeit auf den Künstler von Lucca ein-

[36] Er findet sich unter anderem in ähnlicher Weise schon im griechischen Evangeliar der Vaticana Nr. 2. Vgl. Schmidt a. a. O. S. 21 (mit Abbildung).

gewirkt haben, ehe er sie so umgeformt verausgaben konnte. Die »Geburt und die Anbetung« dürften aber dann doch bald auf die »Kreuzabnahme« gefolgt sein, denn ihre Eindrücke scheinen beim Künstler noch von frischerer, mehr äußerlicher, weniger verarbeiteter Wirkung als die aus Pisa. Die letzteren sind aber immerhin sehr deutlich. Erinnerungen daran klingen durch das zweite Relief durch und behaupten sich einen Platz neben den reicheren, deutlicheren Anlehnungen an Siena. (Nicht nur in der »Verkündigung«, sondern auch im Kopf des bartlosen Königs, der unverkennbar auf Pisa, nicht auf Siena zurückgeht, in einigen Tiermotiven, wie der Hund auf der Decke u. a. m.). Streng genommen setzt das zweite Relief von Lucca in seinen Motiven usf. nur die Kenntnis der ersten Tafeln auf der Kanzel von Siena voraus; nur der Spitzgiebel weist um einiges darüber hinaus, wenn auch immer nur eine Zeit anzunehmen bleibt, die die Erinnerungen an Niccolos Werk zu Pisa noch nicht verblassen und durch nichts Neues verdrängen ließ. Wir werden also folgendes annehmen können: Das Werk zu Lucca kann von 1264 an entstanden sein. 1270 konnte es vollendet sein. In diesen Grenzen ist die Zahl, die die Begrenzung nach unten gibt — das Jahr 1264 —, mit viel größerer Sicherheit zu nennen, als die nach oben. Besondere Umstände könnten ja die Ausführung des Werkes, seinen ruhigen Fortgang u. dgl. um einige Zeit verschleppt und die Vollendung verzögert haben. Immerhin ist als Zeit der Ausführung die Zeit von 1264—1270 mit ziemlicher Gewißheit zu nehmen, alle früheren Angaben jedenfalls als falsch zu verwerfen, und das Werk als Arbeit eines talentierten Nachahmers Niccolo Pisanos, nicht als das des Meisters zu betrachten.

Mit der Beachtung des reichen Natursinnes bei Niccolo Pisano wird auch der Weg zum Verständnis seiner Herkunft nicht mehr zweifelhaft sein können. Die byzantinische Ausdruckslosigkeit der südlichen Kunst kann nicht Pathe bei seinen Werken gestanden haben. Die Verschiedenheit zwischen den antiken Arbeiten aus Apulien mit seinen Gestalten erscheint nicht mehr verwunderlich.[37] Im Norden aber, wo ein Benedetto Antelami schuf, finden sich reiche Vorbereitungen auf die ausdrucksvolle Darstellung, die Niccolo Pisanos Werke dem unbefangenen Auge zeigen. Seine künstlerische Heimat war Toskana. Seine wirkliche zu finden, mag dem Historiker reizvoll sein. Dem Kunsthistoriker wird es genügen, die erstere zu erkennen und nachzuweisen.

---

37) Viel eher sind antike Gestalten wie die sog. Madonna Chinsica in Pisa (bei Schubring, a. a. O. Abb. 5) in ihrer Verwandtschaft zu seinen Typen zu beachten.



Der Meister des Paradiesesgartens.

Von **Carl Gebhardt.**

Wer sich in der Einsamkeit jenes kleinen schwäbischen Dorfes in die gemütvolle und naturfreudige Kunst des Lucas Moser liebevoll versenkte, in dem mußte mit Notwendigkeit die Frage entstehen, woher denn diese Kunst ihren Ursprung genommen habe. Sollte man mit Janitschek (Geschichte der deutschen Malerei S. 245) annehmen, daß Lucas Moser auf seiner Wanderung auch nach Köln gekommen sei und von der Schule Meister Wilhelms die bestimmenden Eindrücke empfangen habe? Dagegen spricht, daß der Zusammenhang mit kölnischer Art durchaus nicht ein so inniger ist, wie Janitschek meinte. Sollte man gar mit Schmarsow (Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts) die Datierung des Tiefenbronner Altars 1451 statt 1431 lesen und in Moser einen Schüler der Niederländer und zwar des Meisters von Flémalle erblicken? Dagegen spricht wieder, abgesehen von der meines Erachtens ganz unzweideutigen Jahreszahl 1431, daß sich Beziehungen zu den Niederländern da, wo man sie am ehesten erwarten sollte, in der Technik gar nicht zeigen, und daß die Landschaft durchaus von der niederländischen verschieden ist. So scheint es denn am besten, anzunehmen, worauf Reber (Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei S. 368—370) hinweist, daß Moser mit der Miniaturkunst in Beziehung gestanden sei und seine Schule am Oberrhein durchgemacht habe. Dann mag er als ein Künstler, der bereits seine eigene Sprache besaß, nach Oberitalien gekommen sein und aus der Werkstatt Pisanellos sich seine Technik geholt und an den Werken dieses Meisters seinen Sinn für die Auffassung der Landschaft gebildet haben. Welcher Art die Kunst war, die vor der Zeit, da Lucas Moser seinen Altar schuf, in den Gegenden des Oberrheins blühte, darüber können uns zwei Werke belehren, in denen ich die Hand eines und desselben und zwar eines hochbedeutenden Künstlers zu erkennen glaube.

Im Städtischen Museum zu Frankfurt befindet sich ein kleines, mit feinem Pinsel in leuchtenden Farben ausgeführtes Bild, der sog.

Paradiesesgarten. In der traulichen Stille des hortus conclusus, inmitten der herrlichsten Blumen aller Art sitzt die Madonna, in ihrem Gebetbuche lesend; zu ihren Füßen läßt sich das Christkind von der heiligen Caecilia im Zitherspiele unterrichten, heilige Jungfrauen pflücken Kirschen oder schöpfen Wasser aus dem Brunnen, während unter einem Baume St. Georg und St. Michael, denen sich ein dritter Ritter gesellt, alle in feiner, modischer Tracht, sich niedergelassen haben. Dieses Bild, das neuerdings wieder auf der Düsseldorfer Ausstellung die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, war bezüglich seiner Herkunft von jeher Gegenstand lebhafter Kontroverse. Janitschek (Geschichte der deutschen Malerei S. 212) sieht es als ein kölnisches Werk aus der Schule Meister Wilhelms an, in Übereinstimmung mit den älteren Beurteilungen von Kugler, Hotho, Schnaase und Woltmann-Woermann; Aldenhoven (Geschichte der Kölner Malerschule S. 113 f., 342) verlegt es gar nach Westfalen, während Reber und Bayersdorfer (im Klassischen Bilderschatz Bl. 1653) es der mittelrheinischen Schule zuschreiben.

Das zweite Werk, das nach meiner Ansicht die Hand und den Geist desselben Künstlers zeigt, ist die Madonna in den Erdbeeren im Museum der Stadt Solothurn. Durch die kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen (1903, Tafel V) der Forschung zugänglich gemacht, ist dieses Gemälde von Schmarsow (Die oberrheinische Malerei etc. S. 82—85) ausführlich besprochen und für das Werk eines oberrheinischen Meisters nicht vor 1440—1450 erklärt worden. Burckhardt dagegen sah darin ein Werk der alten oberrheinischen Schule aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts,[1]) und in Übereinstimmung mit dieser Ansicht datiert es der Solothurner Katalog um das Jahr 1420. Es zeigt die Madonna auf einem Erdbeerbeete sitzend, auf ihren Knieen ein aufgeschlagenes, mit hebräischen Lettern bedecktes Gebetbuch haltend, wie sie dem ihr zur Seite am Boden sitzenden Kinde mit der rechten Hand eine weiße Rose hinreicht. Der Knabe hält mit der Rechten einen glasierten Krug an sich, in dem die Beschreibung des Solothurner Katalogs vielleicht mit Recht ein Tränenkrüglein vermutet; mit der Linken will er die Gabe der Mutter empfangen, nach der er Kopf und Augen hinwendet. Rechts unten kniet der kleine Stifter, die gefalteten Hände wie in Bewunderung des lieblichen Anblicks öffnend. In reichster Fülle blühen allenthalben Blumen, und ein Spalier mit weißen und roten Rosen, von Vögeln belebt, gleich einem Vorbild von Schongauers Rosenhag, bildet den Abschluß nach dem Hintergrund.

---

[1]) Nach der Angabe der Festschrift des Kunst-Vereins der Stadt Solothurn, 1902, S. 58.



Stellen wir diese beiden, im Formate zwar sehr verschiedenen Werke (das Frankfurter ist 24 × 31 cm groß, das Solothurner 141 × 85 cm) nunmehr vergleichend gegeneinander, so spricht zu uns aus beiden derselbe Geist lebendiger Naturfreude, wie er sich gar nicht genugtun kann in der liebevollsten Schilderung der Pflanzen und Vögel, derselbe zarte, poetische Sinn, der aber durchaus nicht wie in der frühen kölnischen Malerei der Wirklichkeit fremd ist. Aber auch derselbe mystische Geist, der die Heiligen im Paradiesesgarten zusammengeführt und ihnen ihre bedeutsamen Handlungen zugewiesen hat, er hat auch auf dem anderen Bilde der Madonna die todverkündende weiße Rose in die Hand gegeben und dem Kinde das Tränenkrüglein. Auch die Formensprache scheint mir in beiden Werken die gleiche zu sein, obschon sie im Paradiesesgarten wohl noch etwas altertümlicher ist. Der Kopf der Madonnen zeigt eine sehr breite und hohe Stirn, gerade Nase, kleinen, feingeschwungenen Mund; im Gegensatz zu dem mehr ovalen Kopftypus Hermann Wynrichs spitzt der Kopf sich hier nach dem Kinne zu. Das Kopftuch, das die Madonna in der kölnischen Kunst getragen hat, ist verschwunden, während die Krone, am reichsten gebildet auf dem Solothurner Gemälde, noch ganz den kölnischen Typus zeigt. Das Haar, erst nach vorne gewunden, dann über die Ohren zurückgelegt, wallt frei über den Rücken herab und begleitet die Linie des Mantels. Die Zeichnung des Halses, die Kleidung, das Buch, die übermäßig mageren Hände, die als ein Rudiment älterer Kunstübung dem Wirklichkeitssinne des Meisters sehr widersprechen, alles stimmt genau überein. Während das Kind auf den Bildern Wynrichs am Oberkörper unbekleidet war, ist es hier, wo es als älter dargestellt und vom Schoße der Maria gelöst wird, ganz gewandet. Wiederum stimmt alles überein: die Kopfbildung, das gelockte Haar, das Strahlenkreuz, die Art des Kleidchens, ja selbst die noch etwas verzeichnete Art des Sitzens. Auch in den Farben scheinen die Bilder in gleicher Weise übereinzustimmen.[2]) Auf beiden ist das Haar der Madonna und des Kindes goldig blond, der Mantel der Madonna von leuchtendem Blau, der Einband des Buches in hellem Zinnoberrot, das Röckchen des Kindes weiß. Ähnlich ist ferner der Aufbau der beiden Bilder mit der blumenreichen Wiese im Vordergrunde, an die sich dann ein erhöhtes, von Brettern eingefaßtes Beet anschließt. Im Solothurner Bild sitzt die Madonna auf diesem mit Erdbeeren bestandenen Beete, im Paradiesesgarten sitzt sie auf einem großen Kissen davor. Auch im

[2]) Ich verdanke die Farbenangaben, da mir das Original der Madonna in den Erdbeeren unbekannt ist, Herrn F. A. Zetter-Collin, Präsidenten der Kunstkommission des städtischen Museums in Solothurn, der mich in liebenswürdigster Weise mit Material unterstützte.



Detail herrscht eine bis ins einzelne gehende Übereinstimmung, wenn auch die Mannigfaltigkeit der botanisch genau zu bestimmenden Pflanzen auf dem Frankfurter Bild eine größere ist. Alle Blumen des Solothurner Bildes blühen auch im Paradiesesgarten, die Maiglöckchen und Schneeglöckchen, die Veilchen und Erdbeeren, und selbst der Rosenstrauch des Hintergrundes findet hier sein Vorbild. Dieselben Vöglein, die dort die Rosenlaube beleben, haben sich hier, von der Weihe des Ortes beschützt, in die Nähe der Heiligen begeben. Ein entzückendes Motiv ist beiden Bildern gemeinsam: ein Vöglein, das gerade den Schnabel öffnet, um eine vor ihm sitzende Fliege zu verspeisen, auf dem Frankfurter Bild links oberhalb des Kopfes der Madonna, auf dem Solothurner auf der mittleren Längsstange des Spaliers. Auch die Form der hebräischen Buchstaben in den beiden Gebetbüchern, unter die sich in dem der Solothurner Madonna vereinzelte gotische Zeichen mischen, stimmt genau überein; ich weise namentlich auf die auffällige Form des מ hin, die mehr der hebräischen Kursivschrift als der Quadratschrift entspricht. So ergibt die Vergleichung der beiden Werke, wie ich glaube, mit Bestimmtheit, daß wir hier einen und denselben Künstler vor uns haben — der bedeutende Geist, der beide beseelt, läßt den Gedanken, daß das eine etwa von einem Nachahmer herrühre, als völlig ausgeschlossen erscheinen. Wir werden diesen Künstler, um nicht nur sein Werk, sondern auch seine Art zu bedeuten, am besten füglich den Meister des Paradiesesgartens nennen dürfen.

Fragen wir nun nach seiner Heimat, so bietet uns das Frankfurter Bild zu ihrer Bestimmung keinen äußeren Anhalt. Das Städtische Museum erhielt es mit der Sammlung des kunstliebenden Zuckerbäckers Prehn in Frankfurt, der im Anfang des vorigen Jahrhunderts allerlei Bilder kleinen Formates sammelte. Genauer sind wir dagegen über die Provenienz der Madonna in den Erdbeeren unterrichtet. Der Kunstverein von Solothurn erwarb das Bild 1865 aus dem Besitz der Salesianernonnen des dortigen St. Josephsklosters. Nun erzählt die Klostertradition der Salesianerinnen, die die Nachfolgerinnen der mittelalterlichen Beghinen sind: das Gemälde sei während des Bildersturmes zur Reformationszeit mit noch anderem Kirchenschmuck die Aare herabgeschwommen, herausgefischt und den Beghinen zur Aufbewahrung übergeben worden[3]. Ich bin geneigt, dieser Tradition wenigstens insofern Glauben zu schenken, als ich annehme, daß das Gemälde tatsächlich zur Zeit des Bildersturmes in den Besitz des Beghinenhauses kam; denn vor seiner Restaurierung durch den Kgl. Galeriekonservator Andreas Eigner in Augsburg (1865)

3) Festschrift des Kunstvereins etc. S. 41.

zeigte es an Kopf und Brust der Madonna Schußlöcher, in denen noch die Kugeln staken; auch waren die Edelsteine aus der Krone ausgebrochen.[4]) Wo auch das Bild vor jener Zeit gewesen sein mag — Herr Zetter-Collin hält es für wahrscheinlich, daß es aus dem Vincentiusmünster zu Bern stamme —, gewiß ist jedenfalls, daß wir den Wirkungskreis des Meisters des Paradiesesgartens, wenn auch nicht ausschließlich, im Gebiet der Aare und des Oberrheins zu suchen haben.

Innere Gründe, die dieser Annahme widerstreiten würden, vermag ich nicht zu erblicken. Wohl sind namentlich auf dem Frankfurter Bilde, das ich darum auch für das frühere halten möchte, die Beziehungen zu der Kunst Hermann Wynrichs und seiner Schule noch ersichtlich, so daß man es sogar dieser zuschreiben konnte. Manche Züge scheinen geradezu Kölnischen Bildern entnommen zu sein, wie beispielsweise der Kopftypus des heiligen Georg, der mit dem Kopf des Bettlers neben der heiligen Elisabeth auf dem Berliner Flügelaltärchen (Katalog von 1883 Nr. 1238) in Umriß und Ausdruck genau übereinstimmt, welcher seinerseits wieder zurückgeht auf Typen wie den Bettler des Nürnberger Bildes der heiligen Elisabeth (Germanisches Museum, Katalog von 1893 Nr. 89, dort fälschlich als »Fränkisch um 1400« bezeichnet). Aber solche Übereinstimmungen, die sich weiter verfolgen ließen, können doch nicht darüber täuschen, daß die Kunst unseres Meisters eine ganz anders geartete ist als die des großen Kölners. Denn ohne die Gefahr allzu großer Kühnheit darf man wohl behaupten: der Meister des Paradiesesgartens ist der erste große Künstler in Süddeutschland auf dem Gebiet der Tafelmalerei, wenigstens soweit uns bis jetzt bekannt ist, der sich vollbewußt dem Studium der Natur zuwendet und damit eine neue Phase in der Kunst seiner Zeit und seines Landes eröffnet. Möglich, daß er Anregungen dazu von der Miniaturmalerei empfing. Jedenfalls aber weiß er mit einer bisher noch nie erreichten Glaubhaftigkeit, namentlich im Solothurner Werk, seine Gestalten vor uns hinzustellen. Mit großer Sicherheit weiß er schon den Raum zu gestalten, und ein lebhafter Wirklichkeitssinn spricht aus der Detaildarstellung. Mit der gleichen Freude am Kleinen, mit welcher er den Tisch neben der Madonna im Paradiesesgarten malt und dabei die Schüssel mit Äpfeln, den Becher und die geschälte Frucht nicht vergißt, mit derselben Freude hat uns auch Lucas Moser die Tafel auf seinem Gastmahl geschildert. Und bei allem Sinne für das Reale verleugnet er doch nicht ein hohes Schönheitsgefühl in den Formen und in den zarten, graziösen Bewegungen.

[4]) Ebend. S. 58 f.

Aber haben wir wirklich das Recht, den Meister des Paradiesesgartens an den Anfang einer ganzen Kunstentwicklung zu stellen? Müssen wir nicht vielmehr, wie Schmarsow es tut, wenn er das Solothurner Gemälde nicht vor 1440—1450 datiert, in ihm nur eine Erscheinung unter so manchen gleichartigen gewahren? Meines Erachtens haben wir, um seine Zeit zu bestimmen, einen terminus a quo in den Werken des Meisters der Madonna mit der Bohnenblüte (Hermann Wynrich), von denen er seinen Ausgang genommen hat, und einen terminus ante quem in dem Tiefenbronner Altar Lucas Mosers, der einen unzweifelhaft weiter entwickelten Stil aufweist. Da nun einerseits Hermann Wynrich im Winter 1413 auf 1414 gestorben ist, und wir keinen Grund haben, solche Werke wie die Madonna mit der Bohnenblüte oder die Madonna mit der Erbsenblüte, auch wenn sie nicht von ihm selbst herrührten, in eine spätere Zeit zu verlegen, und da wir andererseits, bis zwingendere Gründe dagegen erbracht werden, an der Datierung des Tiefenbronner Altars von 1431 festhalten müssen, so ergibt sich für die Zeit des Meisters des Paradiesesgartens ungefähr das Jahr 1420, in welcher Bestimmung sowohl der Düsseldorfer Katalog bezüglich des Paradiesesgartens als auch Burckhardt bezüglich der Madonna in den Erdbeeren mit mir übereinstimmen.

Weitere Werke des Meisters vermag ich zurzeit noch nicht anzugeben. Nun weist der Paradiesesgarten in seinem Stoff und in der Ausführung darauf hin, daß der Meister aus der Miniaturmalerei hervorgegangen ist, und auch die Madonna in den Erdbeeren widerspricht in der minutiösen Durchführung des Details nicht dieser Annahme. Will man das Werk des Meisters weiter verfolgen, so wird man gut tun, auch unter den Miniaturen Umschau zu halten. Ob es freilich gelingen wird, noch andere Tafelbilder von ihm zu finden, kann fraglich erscheinen; denn nirgends hat ja der Bildersturm der Reformationszeit so gründlich sein Werk verrichtet wie gerade in der Schweiz und am Oberrhein. Ebensowenig ist es bis jetzt möglich, dem Meister einen bestimmten Künstlernamen zuzuweisen, solange die uns überlieferten wie etwa Johann Hirtz, Hans Tieffenthal, Meister Lauwlin eben bloß Namen sind. Immerhin sei beiläufig darauf hingewiesen, daß von einem der älteren Künstler, dem »Maler und Goldarbeiter« Hans Tieffenthal, berichtet wird, daß er, ehedenn er sich 1433 in Straßburg niederließ, vielfach außerhalb des Elsaß und besonders auch in der Schweiz tätig gewesen sei; ferner wissen wir von ihm, daß er mit einem kölnischen Künstler, dem 1402 in der Karthause von Dijon tätigen Meister Hermann de Coulogne (Hermann Wynrich?) in irgend welchen Beziehungen gestanden

ist.[5]) Aber selbst wenn es einstweilen nicht gelingen sollte, diese höchst bedeutende Künstlerpersönlichkeit aus dem Dunkel, das sie noch umgibt, hervortreten zu lassen, so werden sich doch schon organische Zusammenhänge innerhalb der deutschen Kunst da vermuten lassen, wo uns bislang nur abrupte Erscheinungen entgegentraten, wenn anders diese Annahme eines großen, aus der Miniaturkunst hervorgegangenen, von der kölnischen Malerei beeinflußten und am Oberrhein wirkenden Meisters zu Recht besteht. Dann wird nicht nur die bisher so unerklärbare Kunst Lucas Mosers in ihren Wurzeln klar vor uns liegen, sondern es wird auch möglich sein, die immer noch offene Frage zu entscheiden, »ob Meister Stephan Lochner die Wege der alten kölnischen Schule fortsetzt, oder ob er nicht vielmehr neue Elemente (schwäbische?) ihr zugegeführt und dadurch sie umgestaltet hat« (Springer im Repert. f. Kunstw. XIII, S. 318).[6]) Und nicht zum letzten wird auch die große Kunst Martin Schongauers, die wir gewohnt sind, in ihren niederländischen Beziehungen zu betrachten, dann auch in ihrem deutschen Bestande uns klarer entgegentreten.

---

5) Vgl. Bruck, die Elsässische Glasmalerei S. 99f., woselbst der Versuch gemacht wird, dem Tieffenthal Glasmalereien in Schlettstadt, die burgundischen Einfluß zeigen und dem Moser verwandt sind, zuzuschreiben.

6) Mit Recht sagt Burckhardt (Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert, Malerei, 1901, S. 307): »Stephan Lochner, der aus Meersburg bei Konstanz gebürtige, zu Ende der 1430er Jahre in Köln eingewanderte Meister, läßt selbst in seinem Hauptwerk, dem Dombilde, noch erkennen, daß er einst von einem oberdeutschen Realisten in der Art des Witz geschult worden war, bevor er der Einwirkung des anmutigen altkölnischen Archaismus unterlag.«



Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen.

Von **K. Tscheuschner**-Bern.

(Schluß.)

In der Brixener Passion treten zwischen den einzelnen Leidensszenen Christi abwechselnd David, Jesaias und Jeremias auf und teilen dem Publikum mit, unter genauer Namhaftmachung der betreffenden Stellen, daß sie das Leiden Christi ganz genau so, wie es sich hier abgespielt, ihrer Zeit bereits vorausgesagt haben. So sagt etwa Jeremias nach der Geißelung:

(v. 1952) Ich hab zuvor am 52. Capitl geschriben,
Das Cristum sein leyden nit ist ausbeliben etc. . . .

Bisher waren derartige Intermezzi nur am Schluß oder zu Beginn einer Szene eingeschoben, die Verfasser geistlicher Spiele scheuen sich jedoch auch nicht, gelegentlich eine Handlung durch eine derartig erbauliche Ansprache an das Publikum mitten auseinander reißen zu lassen. Am weitesten geht hierin wohl das Augsburger Passionsspiel bei der Vorführung der Gefangennahme Christi, wo das Auftreten des Proklamators direkt komisch gewirkt haben muß. Ich lasse die Szene folgen:

Als ihesus das spricht, so vallend die iuden all nider zů rugk vnd Judas mit in. Vnd als sy ain weil ligen, so stand die iudem widerumb auf. So spricht der herr Salvator wie vor:

(v. 613) Ir iuden, sagt: wen sůchend ir?
das solt ir yetz sagen mir!

Antwurt jud Nathan wie vor:

Wir sůchen hie zů diser frist
von nazareth den ihesum crist.

Saluator antwurt:

Ich bin der selb, den ir da sůcht;
ich will leiden, was ir gerůcht.

Darnach vallend die iuden aber all zů rugk nider vnd ligend still, bis der proclamator sein reim auß spricht. (!)

Proklamator:

Secht, wie der iuden gesellschaft
fraissam wâpner vnd ritterschaft!
Ain claine stimm der iuden schar
hat geschlagen vnd zerstrayet gar.
Si ligend da, im schaden nit:
doch pfligt der herr nit weychens sytt.
Er will sich willig gen in tod,
vns ledigen auß aller nott.
Das nempt zů hertzen ir cristen leut
vnd merkend was ferrer werd bedeut!

Judas stat auf vnder der schar der iuden, vnd bleibt mitten vnder der schar stan vnd spricht also:

Wolauf, ir herren, schnäll und bald!
ey, das auch sein der teufel walt!
Wôlt ir an im also verzagen?
ich wen, ir sôlt euch wol behagen.
Nun trett ain wenig bas her zů!
laßt vns schawen, wie man im thů!

Saluator spricht zů den iuden, so sy widerumb aufgestanden sind:

Sagend mir: wen sůcht ihr noch?
so will ich in euch zaigen doch.

Da schreyen All iuden in der gemain:

Ihesum genant von nazareth
sůcken wir doch an diser stet . . .

Es liegt meines Erachtens nur zu nahe, daß die bildenden Künstler von diesen Freiheiten, oder, besser gesagt, Ungehörigkeiten, an die sie von den Vorführungen der Passionsspiele her gewöhnt waren, nun gelegentlich der Abfassung ihrer eigenen Kompositionen ebenfalls leichter, als dies wohl sonst geschehen wäre, einmal Gebrauch machten. Im übrigen hat nicht nur Dürer sich dieser Intermezzotechnik bedient, wir finden dieselbe auch bei anderen Künstlern, so beispielsweise bei Burgkmair, in dessen schon oft genannten Leben und Leiden Christi, wo nicht weniger als vier derartige Intermezzi, nämlich ein Blatt mit dem Monogramm Christi, die Tafel mit der in drei Sprachen abgefaßten Aufschrift des Kreuzes, die Gestalt der Mater dolorosa und endlich ein Blatt mit der Darstellung der fünf Wundmale, den ruhigen Fortgang der Handlung unterbrechen.

Sowie der Zug der Kreuztragung auf Golgatha angekommen ist, wird Christus von den Kriegsknechten entkleidet. Im Passionsspiel wird auch dieser Akt mit der üblichen Roheit vollzogen; im Brixener Spiele sagt der fünfte Ritter zu Jesus:

(v. 2449) Ich wil dier so grausam dein Rockh ab ziechen,
Das sich das pluet aus den wunden mues schmiegen.



Bonaventura hat dieses Motiv der Entkleidung des Heilandes durch die Kriegsknechte wieder etwas weiter ausgesponnen; er sagt im 67. Kapitel seiner Vita Christi: Spoliatus autem et nudus est coram tota multitudine etiam nunc tertia vice. Renovantur fracturae, propter pannos ad carnem applicatos et adhaerentes.37) Nunc respicit mater filii sui sic corpus tractari: dolore mentis affligitur: et supra modum tristatur cum rubore: quod eum videt totaliter nudum: quod nec femoralia dimiserunt ei. Accelerat mater et approximat filio et amplexatur et cingit eum velo capitis sui. . . . .

Einzelne Passionspiele haben dieses Motiv verwertet. Im Alsfelder Spiele heißt es nur ganz kurz (v. 6089): Hic Maria portat pannum Salvatori ipsum cooperiendo. Ausführlicher gibt die Szene das Heidelberger Spiel. Dort heißt es:

Darnach zcygennt sie Ihesum nacket vß. Maria gett für Ihesum vnnd sprichtt:

(v. 5221) O we, o we mir armenn mit wehe!
O we, o we mir itzundt vnnd ymmer mehe!
Was sehenn jch herczleides nun?
O we, o we, liebes kindtt, wie siczest du
Sünder cleyder, nackett vnnd bloß?
Ach, ymmer we, wye jst alßo groyß
Mein herczleydtt kencktt mich sere.
O we, o we mir heẘdt vnnd ymmer merc!

Maria bindt Ihesu einn duch vmb vnd secztt sich vndenn ann das creücze.

Das Egerer Spiel gibt die Szene wieder in anderer Auffassung. — Maria tritt hier zu einem der Kriegsknechte heran und sagt zu ihm:

(v. 6208) Ich pit dich, lieber freûnt mein,
Nim von mir das klein schlåirlein
Und pindt im das umb sein schoß,
Das er nit so jemerlich blos
Stee so gar an alles kleidt.
O we meins großen herzen leit!

Octavus miles Tritinklee summit peplum dicens:

Leich her den schleir, du altes weib,
Ich wil im verpintten seinen leib . . .

Auch die bildende Kunst hat diese Szene der Entkleidung, wenn auch nur höchst selten, dargestellt. Auf der 27. Figur der Holzschnittillustrationen Heinrich Vogthers zu dem bei Johann Grüninger in Straßburg 1527 erschienenen Neuen Testament sehen wir Christus gänzlich

37) Wir sehen also, daß auch die eben zitierte Stelle des Brixener Passionsspiels auf den Bericht des Bonaventura zurückgeht.



nackt (auch ohne Lendenschurz) in der Mitte der ihn verspottenden Knechte sitzen. — Auf einem Blatte des Urs Graf, Postilla Guillermi, Ausg. v. 1509, ist der Moment dargestellt, wie einer der Kriegsknechte Christus das Gewand auszieht (Christus trägt hier unter dem Gewande einen Lendenschurz). — Auf einem Blatte des vom Meister E. S. beeinflußten unbekannten Meisters, den Lehrs in seinem Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV. Jahrhunderts unter Nr. 285 aufführt (ebendort auch abgebildet), sehen wir endlich dargestellt einmal die Kriegsknechte, die Christus das Gewand ausziehen und zu gleicher Zeit Maria, die ihrem Sohne den Lendenschurz umbindet.

In der Regel werden im geistlichen Spiele die beiden Schächer zuerst gekreuzigt. Offenbar sparte man sich aus Gründen der dramatischen Steigerung die Kreuzigung Christi bis zuletzt auf. Es kommt allerdings zuweilen das umgekehrte vor, so im Heidelberger und Alsfelder Passionsspiel. — Mag die Reihenfolge der Kreuzigung nun aber sein, welche sie will, stets wird im Gegensatz zu der Kreuzigung Christi, die, wie wir weiter unten sehen werden, immer mit größter Ausführlichkeit gegeben wird, die Kreuzigung der Schächer mit möglichster Kürze behandelt und zwar wohl in der ausgesprochenen Absicht, die Aufmerksamkeit der Zuschauer möglichst wenig vom Hauptgegenstand der Darstellung abzulenken, und, wie schon eben erwähnt, überall da, wo die Kreuzigung Christi an zweiter Stelle erfolgt, in der Absicht, sich den Hauptclou bis zum Schlusse aufzusparen. In einzelnen Spielen erfolgt die Kreuzigung der Schächer ohne jedes Wort förmlich in einem Augenblick. So etwa im Frankfurter Spiel, wo dieselbe mit der kurzen Bemerkung abgetan wird (v. 3694): Interim quod deponatur Christi tunica, debent duo latrones crucifigi ab uno milite Beckart. — Zuweilen sind, um Zeit zu sparen, die Kreuze der beiden Schächer bereits aufgerichtet. Die Verurteilten müssen dann auf Leitern hinaufsteigen. Diese Auffassung zeigt die Donaueschinger und die Heidelberger Passion. In der ersteren heißt es (v. 3214): Nu louft Boos und r̊echt leitern, die stútzt er an die schåchercrútz, und bringt Barrabas die zwen schåcher . . . . ; in der letzteren ist dies noch deutlicher ausgesprochen:

Der erst Jude spricht zcum erstenn schecher:

(v. 5371) Geselle, sey nitt verdrossenn,
Steige mir noch dysse sprossenn,
Loyß dich nach keinem lebenn verlangen,
Wann an diessem creücze mustu hangen.

Der erst schecher spricht vff der leytternn:

. . . .

Darnach spricht der erste Judde zcum anderen schecher:

(v. 5379) Geselle, rüst dich willig vff die bann,
Wann du must auch her ann.
Kom her vnnd steyge mir noch,
Zcu dem galgenn sey dir joch.

Der ander schecher sprichtt uff der leittern:

. . . .

Ferner wurden durchgängig aus gleichen Gründen der Zeitersparnis (und ebenfalls im Sinne der dramatischen Steigerung) die Schächer nicht wie Christus mit Nägeln an das Kreuz geschlagen, sondern nur mit Stricken in aller Eile daran gebunden. Diese Abweichung muß um so sonderbarer erscheinen, als ja Christus und die beiden Schächer ausdrücklich zum gleichen Tode verurteilt sind. Der Verfasser der Sterzinger Passion war sich dieser Ungehörigkeit auch bewußt; er stellt die Szene deshalb so dar, als ob die verschiedene Art und Weise der Kreuzigung von der augenblicklichen Laune der Kriegsknechte, ja von einem gewissen Bedürfnis derselben nach Abwechslung bei Ausübung ihres Geschäftes abhängig gewesen sei. Nachdem nämlich die beiden Schächer angebunden sind, läßt er den zweiten Kriegsknecht im Hinblick auf Christus sagen:

(v. 2094) Nempt auch den pöswicht hin
Und versuecht ain anderen syn,
Last in sein sündt also püessen:
Hefftet in mit henden und mit füssen
Grawsamlich an das krewtz,
Das aller welt ab im schewtz.

Werden die beiden Schächer nur an das Kreuz gebunden, so mußte ihr Tod in anderer Weise herbeigeführt werden, als bei Christus, wo derselbe infolge des großen Blutverlustes eintrat; ihre Leiber wurden zu diesem Zwecke gewaltsam verrenkt. Am anschaulichsten (und zugleich auch am brutalsten) ist dieser Vorgang wieder in der Sterzinger Passion geschildert, wo es heißt:

Primus miles dicit ad latrones:

(v. 2076) Ich wil die poswicht plenten
Und wil sy offenlich schentten:
Ich wil in ir gesicht verpintten
Und wil sy darnach über die krewtz winten
Und dar ein herttikleych flechten,
Das genueg geschech dem rechten.
Darumb leicht her den tzewg,
Das ich den tzwm ersten pewg.
Ich wil in wol pald machen,
Das im alle seine gelider krachen.

Tunc apponit illum cruci.
Et dicit secundo latroni idem miles:

> Wol her auch dw, mörder,
> Dich sol an heben dein schwär!
> Ich wil dir das versprechen,
> Das ich dir dein ripp wil prechen;
> Dir sol auch noch dein pauch
> Als ain platter werden gelauch;
> Lungel und leber mues dir zw varen
> Das mag ich dir nit lenger sparen.

Die bildende Kunst hatte keinerlei Veranlassung, bei der Darstellung der Kreuzigung einen Unterschied zwischen der Kreuzigung Christi und der der Schächer zu machen; wenn sie dies trotzdem tat — überaus häufig sehen wir im Bilde, genau wie im Passionsspiel, die Schächer nur mit Stricken an die Kreuze gebunden, während Christus regelrecht gekreuzigt ist — so zeigt dies nur von neuem, wie weit die bildende Kunst zuweilen in ihrer Anlehnung an die Passionsbühne ging. — Daß die Künstler von dem andern Motiv der Passionsbühne, die Körper der Schächer an den Kreuzen nach Möglichkeit gewaltsam zu verrenken und zu verzerren, nur zu gern Gebrauch machten, ist begreiflich, gab dasselbe ihnen ja doch Gelegenheit, sich nach Herzenslust in anatomischen Bravourstücken zu ergehen. Nur zu oft sind die Künstler hier allerdings zu weit gegangen, indem sie sich im Übereifer, ihre anatomischen Kenntnisse zu zeigen, bis zur Darstellung des direkt Abstoßenden hinreißen ließen. So liebt es beispielsweise Baldung Grien, die Stricke, die um Arme und Beine, vor allem aber um den Leib der Schächer geschlungen sind, so straff anzuziehen, daß sie sich tief in den Körper einschneiden, resp. da, wo zwei Stricke nebeneinander zu liegen kommen, dicke Fleischwülste herauspressen. Grien ist überhaupt besonders groß in allen möglichen Verrenkungskünsten und qualvollen Aufhängungsarten der beiden Schächer, mit denen er das von ihm so bevorzugte Thema der Kreuzigung zu variieren weiß. Als Belege hierfür seien genannt seine Darstellungen der Kreuzigung im Berliner Museum, im Museum zu Basel, im Freiburger Münster und im Kgl. Schloß zu Aschaffenburg. Im letzteren Gemälde ist der eine Schächer mit den Armen gar nicht an das Querholz des Kreuzes gebunden, sondern baumelt an Stricken, die zu beiden Seiten vom Querholz herabhängen und tief ins Fleisch einschneiden, frei in der Luft. — Weit übertroffen werden jedoch alle diese Darstellungen Griens durch ein Blatt des Monogrammisten 1502, den Passavant Bd. IV, p. 40, Nr. 2 anführt und hier der Schule des älteren Cranach zuweist; auf diesem Blatte ist der eine

der Schächer mit den Füßen hoch oben am Stamm des Kreuzes angenagelt sein Körper ist sodann rückwärts über das Querholz des Kreuzes herübergebogen, die Hände an das Querholz oben angenagelt und der Oberkörper auf der anderen Seite gewaltsam wieder so heruntergezogen und mit einem Strick fest an den Längsstamm des Kreuzes gebunden, so daß der Kopf tiefer als die Fußspitzen gegenüber zu liegen kommt. Es ist dies eine der ungeheuerlichsten Verrenkungen des menschlichen Körpers, die man sich überhaupt nur denken kann.

Daß den Schächern bei ihrer Hinrichtung mit einem Tuch die Augen verbunden werden, wie dies in der oben angeführten Stelle aus der Sterzinger Passion angegeben ist, kommt im Bilde ebenfalls öfters vor; so beispielsweise zweimal bei Israel von Meckenem (B. 18 und 19) und in der Kreuzigung des Viktor und Heinrich Dünwegge, Münchener Pinakothek Nr. 63 (allerdings ist hier nur der eine der beiden Schächer mit verbundenen Augen dargestellt).

Auch noch in anderen Punkten ist analog der Auffassung der Passionsbühne in der bildlichen Darstellung der Kreuzigungsszene ein Unterschied zwischen der Kreuzigung Christi und der der Schächer gemacht, wir wollen hierauf jedoch erst etwas weiter unten ausführlicher zu sprechen kommen.

Die Kreuzigung Christi wird, wie bereits bemerkt, im geistlichen Schauspiel ungemein breit mit Vorführung aller Einzelheiten und mit grausamstem Realismus vorgeführt. — Zunächst werden mit einem Bohrer Löcher in das Kreuz gebohrt. In der Donaueschinger Passion heißt es hierauf bezüglich:

Israel facht an und spricht zů Malcho:

(v. 3239) Was fulen knechten sind ir doch?
Malche, nim ein nepper und bor ein loch.
. . . .

... und erwúscht Malchus ein nepper und facht an ein arm in boren und spricht zů Mosse:

(v. 3245) Das wil ich tůn, von hertzen gern,
Mosse, du solt ouch nit enbern,
sunder uff der ander siten born.
kein unglúck ist an im verlorn,
bor die lócher ungemessen,
wir wend dem lugner nit vergessen.

Nu stat Mosse uff den andern arm und boret und spricht zů Jesse:

Yesse, mach dich zů den fůssen,
das wir din nit warten műssen,
bor das loch mitem fůg
das es werde nider gnůg.

wir wend uns mit im wol ergeilen
und in zerstrecken mit den seilen.

Christus wird sodann gewaltsam aufs Kreuz geworfen. Das Alsfelder Passionsspiel schreibt vor (v. 5593): Hic iactant eum super crucem; — genau so das Donaueschinger Spiel (v. 3272). — Im Alsfelder Spiele haben die Kriegsknechte, bevor es an die eigentliche Kreuzigung geht, noch eine ganz besondere Marter ersonnen, sie heben das Kreuz mit dem Heilande auf und lassen dasselbe dann mehrere Male hintereinander mit ihm wieder zur Erde fallen:

Malchus dicit:

(v. 5574) Ir herren, raidet, wie griffen merß nu an,
das mer getoden dißen man?
darzu soln mer gedancken fynden:
ab ymmant zu synem sinnen
konde fynden dotlicher martel viel,
die solde hie lyden an ziel!

Annas dicit:

Den raid kan ich fynden woil:
uff das crucz man en legen sail
hie an disser erden!
darnach mer zu raide werden:
mer heben uff das crucze widder
und loißen en fallen donidder!
ßo ernuwen sich die wonden synn:
ßo wird gemeret auch syn pynn!

Um seine Qualen zu vermehren, wird er mit stumpfen Nägeln an das Kreuz geschlagen. Im Donaueschinger Spiele werden die Nägel auf offener Bühne erst direkt bei der Kreuzigung stumpf gemacht.

Israhel sagt zu Malchus:

(v. 3242) dis nagel sind doch vil ze spitz,
ich wil sy etwas stumpfer machen,
des selb mag Ihesus nit gelachen.

Nu nimpt Israhel die negel und schmidet dar an. — — — —

In der Egerer Passion wird Christus auf den Befehl des Pilatus hin mit stumpfen Nägeln gekreuzigt; Pilatus sagt daselbst in seinem Urteilsspruch:

(v. 5602) An ein creuz sol man dich hencken,
Drei stump nagel durch hendt und fueß sencken . . .

Jeder einzelne Nagel wird nun mit großem Geschrei und Getöse eingeschlagen; die Kriegsknechte haben die Löcher in zu weitem Abstande voneinander gebohrt, sie zerren deshalb mit Seilen den Körper des Heilandes gewaltsam in die Länge, um nicht frische Löcher bohren zu müssen; dazu kommen die unflätigen Scherze und Hohnworte, mit

denen sie alles, was sie tun, begleiten. — Ich führe hier die betreffende Szene aus dem Donaueschinger Spiel an, die uns die ganze ungeheuerliche Roheit, mit der die Kreuzigung des Heilandes auf der Bühne dargestellt wurde, am besten vor Augen führt:

In dem erwúschend sy den Salvator und werfent in uff daz crútz und zertůn im die arm und facht Malcho an und spricht:

(v. 3273) Wir hand die lőcher geboret ze wit,
doch an dem selben nit vil lit.
Mosse, gedenck an dise schand,
nim in by der rechten hand,
so bringt dir Israhel ein nagel,
den můstu mit kreften dur hin slahen.

Dar uff erwúscht Mosse den Salvator die rechte hand und (legt) ims uff das loch und spricht zů Israhel:

Israhel, bring ein nagel har
und nim des lochs wol eben war,
trib in mit dem grossen hamer,
das er wirt schreyen ach und jamer,
des acht ich nit als umb ein har,
streck din arm wol frischlich dar!

Nu kumpt Israhel und bringt ein nagel und hamer und facht an slachen und spricht:

Mosse, heb redlich, lieber gesell,
lůg, ob er sich růmpfen well.
die nagel sind erst worden recht.
Jesse, du bist ein fuler knecht,
setz dich an den linggen arm,
streck in, das dir werde warm,
da mit du mőgest daz loch erholen,
Pilatus hat uns daz enpfolen.

Nu kumpt Jesse zů dem lincken arm und streckt den mit der hand zům loch und spricht:

Manasses, bút mir bald ein zangen,
ich mag das loch hie nit erlangen
und bring ein seil, ich muß in strecken,
da mit die hand daz loch můg decken;
so muß im Israhel ein nagel schlahen,
daz in das crútz dest bas mag tragen.

Jecz kumpt Manasses und bringt zangen, hamer und seil, wirft die Jesse dar und spricht:

Ich bring dir zang und seil,
ob mir der bút wurd ouch ein teil.
mag ich niena komen dar zů,
da mit ich ouch ein zeichen tů
mit minem hamer? der ist groß
ich můß im dennocht geben ein stoß!

Hie mit stost Manasses den Salvator mit eim fůß und leit im Jesse das seil an arm und streckt. den kumpt Israhel mit nagel und hamer aber in ze schlachen und spricht:

Heb fast Yesse, du tůst im recht,
du bist ein úmer stolzer knecht.
disen nagel wil ich hin in triben,
das kein fleich alda můß beliben.
Malchus bistu yecz erstochen,
hestu dich gnůg an im gerochen?
leg im an die fůß ein seil
verdien ouch an dem rock ein teil.

Hie mit louft Malchus knúwt zů den füssen und spricht:

Wol har so wil ich zů den fůssen
da mit wir im sin hoffart bůssen,
er hatz getrieben lange zit.
nu ist dis loch hie ouch ze wit,
doch wil ich in hie machen heil.
Mosse, nimm dis lang seil,
so wend wir in ussem andern ziehen,
ich mein, er mo̊g nu nit me fliehen.

Uff daz louft Mosse und Yesse beid hin zů und erwúschend das seil und ziechent fast. den facht Mose an und spricht:

Bis frisch, wir wellen redlich strecken
und im sin wunden all erwecken,
wir achtend nit, tůt es im we.
wiltu gern, so ziechen wir me;
ist es gnůg, so laß das bliben.
Israhel, du solt den nagel in triben.

Nu kůmpt aber Israhel mit dem dritten nagel und gat hin zů den in zeschlachen und spricht:

Ich loben úch ir stoltzen man
hebent vast und land nit gan.
die warheit wil ich in leren gigen,
ich mein, er werd nů schwigen;
der nagel schlecht im die fůß zů rump,
er ist da vornan groß und stump.

Hie mit schlecht Israel den nagel in . . . . .

Die Frankfurter Passion leistet sich noch etwas ganz Besonderes, indem sie mitten in die Kreuzigung eine Trinkszene einschiebt.

Die bildliche Darstellung hält sich bei der Schilderung der Kreuzigungsszene wiederum Zug um Zug an das Vorbild der Passionsbühne: ja, wir werden Darstellungen der Kreuzigung, wie wir sie etwa bei Dürer, Kleine Passion und Grüne Passion, Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts und Israel von Meckenem (B. 18)

finden, nur dann voll und ganz in ihrer unendlichen Roheit begreifen können, wenn wir mit den parallel laufenden Szenen der Passionsspielliteratur vertraut sind.

Im Übrigen darf man nicht ungerecht sein und alles das, was einem an unmenschlich grausamen Zügen gerade bei der Darstellung der Kreuzigung in so besonders hohem Maße begegnet, ohne weiteres allein der blutrünstigen Phantasie der Verfasser der Passionsspiele zur Last legen. So findet sich beispielsweise dasjenige Motiv, das uns als das verabscheuungswürdigste erscheint, nämlich das gewaltsame Ausrenken des Körpers Christi (sowie auch einige andere rohe Details, die wir auf der Passionsbühne angetroffen haben) bereits bei Bonaventura im 67. Kapitel seiner »Vita Christi«. Im Hinblick auf diese Tatsache möchte ich meine bereits früher gemachte Bemerkung noch einmal aufnehmen, die dahin lautete, daß wir nämlich wohl richtiger gehen, wenn wir alles das, was wir sowohl auf der Passionsbühne als auch in den Darstellungen der bildenden Kunst, an brutalen Zügen antreffen, nicht so sehr auf die Gemütsroheit der damaligen Zeit zurückzuführen suchen, als vielmehr aut das Bestreben, das Leiden des Heilandes und die Pflicht der Dankbarkeit, die wir ihm dieserhalb schulden, dem Beschauer möglichst anschaulich vor Augen zu stellen.

Die Aufrichtung des Kreuzes, die im Bilde äußerst selten dargestellt ist (beispielsweise bei Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts), hält sich wieder ganz und gar an das Vorbild der Passionsbühne. Im Alsfelder Spiele heißt es:

(v. 5658) nu kommet her alle
und richt das crucz uff myt schalle!
seczet an spere und stangen
und beydet des nit lange!

Ganz ähnlich ist die Szene im Donaueschinger Spiel gegeben (v. 3340 ff.).

Ich hatte schon zuvor betont, daß ähnlich wie im Passionsspiel auch in der bildlichen Darstellung ein durchgreifender Unterschied zwischen der Kreuzigung der Schächer und der Kreuzigung Christi gemacht wird. Während nun aber im geistlichen Spiele dieser Unterschied sich mehr auf den Akt des Gekreuzigtwerdens bezog, betrifft derselbe in den Darstellungen der bildenden Kunst mehr die bereits vollzogene Kreuzigung, und während dieser Unterschied im Passionsspiel mehr nach der Richtung hin zum Ausdruck gebracht wurde, daß uns im Gegensatz zu den Schächern das Leiden und die Marter Christi recht nachdrücklich vor Augen geführt wurde, legt die bildliche Darstellung Wert darauf, diesen Unterschied in der Art zu formulieren, daß sie die Gestalt Christi

sich in jeder Weise an Hoheit und Würde von den Gestalten der beiden Schächer neben ihm abheben läßt. Fast immer ist so Christus im Bilde bei der Kreuzigung eine besondere Rolle zugeteilt; bald sind die Schächer ihm zur Seite mit verrenkten Gliedern dargestellt (vergl. die oben namhaft gemachten Beispiele), bald tragen die Schächer gemeine unansehnliche Gewänder, während er in edler Nacktheit dargestellt ist (Lukas van Leyden B. 74), bald sind ihnen die Augen verbunden, während sein schmerzerfülltes Antlitz unverhüllt auf uns herniederblickt (Israel von Meckenem, B. 18), bald ist das Kreuz Christi über die Kreuze der Schächer erhöht (Urs Graf, Text des passions oder leidens Christi usw., Blatt 20) usw. . . . — Verhältnismäßig sehr selten kommt es vor, daß abgesehen nur etwa von dem verschiedenartigen Ausdruck der Gesichter zwischen den drei Gekreuzigten sonst keinerlei Unterschied gemacht wird. Lukas Cranach hat dies zuweilen getan, so z. B. auf seiner Kreuzigung in der Münchener Pinakothek (Nr. 280) und seinem Kreuzigungsbilde in Frankfurt a. Main, ferner auf einem Blatte seiner Passionsfolge (B. 6—20). Man sieht, daß der Künstler bei diesen Darstellungen sich die Gelegenheit nicht wollte entgehen lassen, drei schöne Akte darzustellen.

Wenn wir zuweilen im Bilde neben den Nägeln, mit denen Hände und Füße Christi, resp. der Schächer, an das Kreuz geschlagen sind, außerdem die betreffenden Stellen noch mit Stricken umbunden sehen — ein Motiv, das stets höchst unschön wirkt —, so zeigt dies nur, wie sklavisch viele Künstler in ihren Bildern einfach das nachzeichneten, was sie auf der Passionsbühne vor sich sahen. Auf der Bühne waren diese Stricke unvermeidlich; das Einschlagen der Nägel konnte hier ja natürlich immer nur fingiert werden und so bediente man sich denn notgedrungen noch obendrein der Stricke, um die Körper der Verurteilten überhaupt an den Kreuzen befestigen zu können. Für den bildenden Künstler existierte, wie gesagt, eine derartige Nötigung nicht, und wenn er also trotzdem in seiner Darstellung außer den Nägeln noch die unschönen Stricke anbrachte, so dokumentierte dies eben nur seine Gedankenlosigkeit.

Über die nun folgenden einzelnen Episoden der Kreuzigungsszene, sowie die Auferstehung, die Befreiung der Voreltern usw. glaube ich hier kürzer hinweggehen zu dürfen, da C. Meyer gerade über diese Szenen ausführlicher gehandelt hat.[38]) Ich führe hier nur das an, was ich in Meyers Abhandlungen vermißt habe.

[38]) Vergl. C. Meyer, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst S. 370 ff. — in L. Geigers Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, Jahrg. 1886.

In Dürers Kleiner Passion sehen wir Maria mit den heiligen Frauen und Johannes bald dicht unter dem Kreuze stehen, bald mehr nach dem Hintergrunde zu. Auch dieses Motiv, das sich für den bildenden Künstler besonders fruchtbar erwies, indem es die wünschenswerte Abwechslung in den Gruppenaufbau brachte, geht ebenfalls auf das Vorbild der Passionsbühne zurück. Im Alsfelder Passionsspiel lautet die betreffende Szene:

Johannes dicit:

(v. 6138) Maria, liebe mutter myn,
nu swig und loiß dyn schreyen syn!
din schreyen und dyn weynen
das hilfft dich gar cleyne!
ach Maria, des gang mit mer!
nicht lenger wol mer bliben hyer,
wan mer syn hie zu elende!
des loiß uns gehen uff eyn ende!
von dissem gedrenge wirdestu krangk,
want das jamer ist leyder langk!
des stant uff, Maria woil gethan!
mer woln eyn wyle von hynnen gan,
bys das mer gesehen, liebe mutter myn,
wie eß ergehe dem kynde dyn!

Maria et Johannes parum procedunt .... Post hoc Maria stat modicum. Salvator cantat:

Hely, hely, lamazabathani ....

Maria audita voce Christi plangit acuta voce .... et dicit:

(v. 6175) O we! ich hort eyn ruff:
das was myn kynt Ihesus, das mich geschuff!
eynen ruff alßo krenglich!
ach, liebe Johannes, ich bidden dich,
das du uns widder losßest gehen
mit jamer vor das crucze stehen
zu mynem lieben kynde,
ab ich eß moge lebendigk fynden?

Et sic appropinquat cruci ....

Wir finden im Bilde bei der Kreuzigung zuweilen Maria dargestellt mit einem großen Schwert, das ihr ins Herz dringt (beispielsweise Schäuffelin, Nr. 260 a, Münchener Pinakothek). Es ist ja nun ohne weiteres klar, daß diese Darstellung zurückgeht auf die Worte, die im Lukasevangelium der greise Simeon bei der Darstellung Christi im Tempel an Maria richtet: Et tuam ipsius animam pertransibit gladius.[39]) Daß nun aber einzelne bildende Künstler kein Bedenken trugen, diese köstliche symbolisierende Redewendung des Evangelientextes sich ins

39) Luk. 2, 35.

Grobsinnliche umzudeuten — die Darstellung der Maria mit dem Schwert im Herzen gehört in ihrer unglaublichen Plumpheit mit zu dem Unkünstlerischesten, was mir je begegnet ist — diese Tatsache zeigt wieder einmal so recht den ungünstigen Einfluß, den die Vorführungen der Passionsspiele in so mancherlei Beziehung auf die bildende Kunst ausübten. Die Künstler hätten sich wohl kaum je aus eigenem Antriebe zu einer derartig banalen, vor allem aber, wie schon eben betont, auch so durch und durch unkünstlerischen Ausdeutung dieses Motives verleiten lassen, wären sie dieselbe nicht bereits von den Aufführnngen der Passionsspiele her gewohnt gewesen. Das Alsfelder Spiel hält sich noch im Anfang auf der Grenze; das Schwert wird hier noch nicht in natura vorgeführt, aber es wird bereits in so sinnfälliger Weise von demselben gesprochen, daß wir uns gar nicht wundern würden, wenn wir dasselbe plötzlich zu sehen bekämen. Maria sagt mitten in ihren Klagen:

(v. 6088) des stichet mich zu disser stund
eyn swert durch mynes herczen grunt!

und gleich darauf noch einmal:

(v. 6090) Symeonis grymmig swert
das hot mich wol befunden ....

Etwas später, wie die Marienklage nach der Longinusszene noch einmal einsetzt, erscheint nun aber wirklich Johannes mit einem Schwert, das er der Maria ans Herz setzt: Hic Johannes ponit ei gladium ad pectus et Maria plangit:

Hercze brich, swert nu stich vnnd loiß mich myt em sterben!
ader ich muß hie under eine ßo jemmerlichen vorterben ....

Noch weiter geht die Haller Passion, diese läßt nämlich an die Stelle des Johannes den alten Simeon selbst treten, von dem, wie oben bemerkt, die Prophezeiung von dem Schwert, das Maria durch die Seele gehen wird, herrührt. Die Bühnenbemerkung an der in Frage kommenden Stelle lautet (v. 1119): Simeon venit cum evaginato gladio et ponit ad pectus Marie. Das persönliche Erscheinen des längst verstorbenen Simeon, das uns anfänglich höchst sonderbar berührt, wird uns erklärlich, wenn wir erfahren, daß nach dem Bericht des Nikodemusevangeliums Simeon unter der Zahl derjenigen war, die beim Tode Christi den Gräbern entstiegen.[40]) Einen Irrtum hat der Verfasser dieses Spieles sich dennoch zu schulden kommen lassen, indem er nämlich Simeon mit dem Schwert unter das Kreuz treten läßt, schon bevor Christus gestorben ist. —

Im Bilde sehen wir dann auch zuweilen Maria mit mehreren Schwertern dargestellt (in diesem Falle allerdings wohl stets allein), so

[40]) Ev. Nikod. cap. XVII ed. Tischendorf S. 368.

etwa in Schäuffelins Via felicitatis (Augsburg 1513), wo wir sie sitzend dargestellt finden, das Haupt von fünf Schwertern umgeben, oder bei Burgkmair, Leben und Leiden Christi, wo sieben Schwerter ihr das Herz durchdringen. Für diese Darstellungen ist das Passionsspiel nicht vorbildlich. Im ersteren Fall schwebten dem Künstler offenbar die fünf Wundmale Christi vor Augen und im letzteren Falle war es ihm darum zu tun, mit seiner Darstellung auf die bekannten sieben Schmerzen der Maria: die Beschneidung, Flucht nach Ägypten, Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung, hinzuweisen.

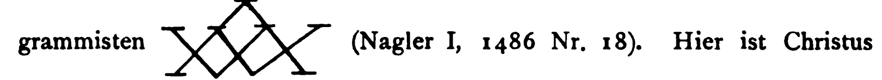
Wie dies zu erwarten ist, läßt sich das geistliche Schauspiel die Gelegenheit nicht entgehen, Freunde und Feinde Christi unter dem Kreuze aneinander geraten zu lassen. Bald sind es nur die Kriegsknechte, die Johannes und die Frauen vom Kreuze gewaltsam vertreiben wollen — im Frankfurter Spiel nimmt der Jude Joselin dem Johannes seinen Mantel weg, gibt ihm denselben auf den Rat seiner Gefährten jedoch bald wieder zurück, um nicht bei Hannas als Räuber verklagt zu werden —, bald ist es Kaiphas selbst, der sie vertreibt und der sich auch hier wiederum in ganz besonders ungünstigem Lichte zeigt. Im Egerer Passionsspiel unterbricht er beispielsweise die herzzerreißenden Klagen der Maria mit den groben Worten:

(v. 6877) Joannes, du vil teretter man,
Wan wiltu doch dein klaffen lan?
Du schreist und klaffest also vil,
Das michs die leng verdriessen wil:
Ich mags von dir nicht mer hőrn,
Ich wil dein redt zu stőrn.
Heb dich nun dar van gar schir
Und nimb auch das weib mit dir,
Oder ich gib dir einen schlag
Das du nit ůber lebst den heütigen tag.

Derartige Versuche, die Freunde Christi vom Kreuze mit Gewalt zu vertreiben, finden wir im Bilde ziemlich häufig dargestellt; ein anderes Motiv, das das Alsfelder Spiel gibt, — die Juden umtanzen hier singend und johlend das Kreuz —, habe ich in der bildlichen Darstellung hingegen nirgends angetroffen. —

Im Donaueschinger Passionsspiel treten unten den Personen, die sich um den Stamm des Kreuzes scharen, zum Schluß auch Christiania und Judea als die allegorischen Repräsentanten des Christentums und des Judentums auf (v. 3545 ff.). Das geistliche Spiel verwendet derartige allegorische Gestalten, die redend und handelnd in den Gang des Spieles eingreifen, nicht selten. Die Frankfurter Dirigierrolle läßt Ecclesia und

Synagoga als Vertreterinnen der beiden feindlichen Religionen auftreten. Im Alsfelder Spiele erscheint bei der Auferweckung des Lazarus der Tod und beim Tode Christi treten in dem nämlichen Spiele der Mond und die Sterne auf, die den Heiland mit wohlgesetzten Worten anreden. So häufig in der Plastik derartig allegorische Gestalten — die beliebtesten sind Ecclesia und Synagoga — auftreten, ebenso selten sind dieselben in der Malerei. Vollends gehören aber Darstellungen, in denen analog der Auffassung der Passionsbühne, allegorische Gestalten in eine Szene der Passionshandlung selbst verwickelt auftreten, zu den größten Seltenheiten. Mir ist überhaupt nur ein einziger derartiger Fall bekannt, es ist dies ein Blatt des der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörigen Monogrammisten



(Nagler I, 1486 Nr. 18). Hier ist Christus mit der Siegesfahne als der Überwinder des Todes und des Teufels dargestellt. Er steht vor dem geschlossenen Grabe und setzt den einen Fuß auf ein Totengerippe, den anderen auf eine sich krümmende Teufelsgestalt.

Um zu zeigen, wie eng sich die bildenden Künstler bei der Darstellung der Longinusszene an das, was sie auf der Bühne sahen, hielten, zitiere ich den betreffenden Passus der Augsburger Passion, der in fast allen Spielen wiederkehrt:

Longinus kompt vnd spricht:

(v. 1845) Ich bin ain blinder armer man.
möchte ich ain knecht gehan,
Der mich weißte zů ihesu leben,
ich wölt seiner marter end geben.
. . . .
Ich will dir gůtten lon geben.
weis mich nun recht vnd eben,
Das ich im treff das hertze sein!
ich hör in leiden grosse pein,
Das ich im danon helffen will
vnd richten auf des todes zil.

Solan zů longino:

Herr, ich will euch eben weisen.
naigend den spieß mit dem eysen!
An sein hertz will ich in setzen,
das ir in wol mugend letzen
Vnd in in die seyten stechen
vnd im also sein hertz brechen.

Yetz sticht Longinus ihesum am creitz, vnd so das blůt herab rinnt, bestreicht sich damit . . .

Wenn wir neben diese Szene beispielsweise die Darstellung der Longinusepisode in Burgkmairs Leben und Leiden Christi halten, so sehen wir, daß beide Zug um Zug übereinstimmen.

Den Schächern werden im Passionsspiel regelmäßig Arme und Beine gebrochen, um ihren Tod zu beschleunigen. Im Bilde finden wir dieselben nie mit gebrochenen Gliedern dargestellt und zwar wohl aus ästhetischen Gründen. Zuweilen bringen die bildenden Künstler an Armen und Schenkeln klaffende Wunden an, die jedoch höchstens durch einen Schwerthieb, nie aber durch einen Keulenschlag entstanden sein können.

Die Regel ist dann ferner im geistlichen Spiel, daß beim Tode der Schächer ein Engel die Seele des guten Schächers, ein Teufel die des bösen in Empfang nimmt und in den Himmel resp. in die Hölle entführt. Die Seelen wurden als kleine menschliche Figuren dargestellt. Die Art und Weise, in der diese ganze Szene auf der Bühne vorgeführt wurde, veranschaulicht die folgende szenarische Bemerkung aus dem Donaueschinger Passionspiel:

(v. 3454) In dissem sol jeglicher schacher ein bildly im mull han, als ob es ein sel were. den nimpt der engel des gůten schachers sel und gat in himel, und der túffel des andern sel und loufft mit grossem geschrey in die hell. — Es kommen indessen in der Passionsspielliteratur auch andere Auffassungen dieser Szene vor. So läßt etwa die Brixener Passion schon vor dem Tode der Schächer Engel und Teufel an die Kreuze herantreten; der Engel lobt den guten Schächer für seinen Glauben und verheißt ihm die ewige Seligkeit, und der Teufel redet seinerseits auf den bösen Schächer ein, damit dieser sich nicht etwa noch im letzten Augenblick bekehren lasse und ihm so verloren gehe (v. 2627 ff.). — Eine ganz und gar abweichende Darstellung dieser Szene gibt das Egerer Passionsspiel (v. 7045 ff.). Hier werden nämlich nicht nur die Seelen der Schächer entführt, sondern ihre Leichname werden von den Engeln, resp. Teufeln von den Kreuzen abgenommen und sie müssen nun, obgleich man ihnen schon zuvor die Beine gebrochen hat (v. 6934), selbst nach ihrem Bestimmungsort im Jenseits laufen. Noch sonderbarer gestaltet sich die Wirkung der Szene dadurch, daß nämlich beide Schächer, nachdem sie vom Kreuz abgenommen sind, eine längere Rede halten. —

Im Bilde finden wir die erstere der hier beschriebenen Darstellungsarten sehr häufig; Engel und Teufel nehmen die Seelen der Schächer, die als kleine menschliche Figuren gebildet sind und aus dem Munde der Sterbenden hervortauchen, in Empfang. — Urs Graf läßt auf dem 22. Blatt seines »Text des passions oder leidens Christi etc.« die Qualen des bösen Schächers bereits hier beginnen; er zeigt uns den Teufel, der

auf dem Querbalken des Kreuzes steht, die Seele des ungläubigen Schächers am Schopfe hält und dieselbe mit einer stacheligen Rute durchpeitscht.

Bezüglich der Darstellung des Todes Christi möchte ich zu dem bereits von Meyer Gesagten noch folgendes hinzufügen. In den Spielen der Frankfurter Gruppe (dem Frankfurter, Alsfelder und Heidelberger Spiel) tritt beim Tode Christi der Teufel auf, in der Hoffnung, die Seele des Herrn für die Hölle gewinnen zu können. Ich führe die betreffende Stelle des Alsfelder Spieles an:

(v. 6267) Tunc Sathanas successive ascendit crucem ad sinistram et angelus secundus ad dexteram manum etc.

Salvator canit:

Consummatum est!

. . . .

Tunc Ihesus inclinat caput (Et fit motus terre personum terribilem). Angelus secundus stat in cruce a dextris et mittit columbam albam volare. Dyabolus etiam stat in cruce a sinistris, scilicet Sathanas, et Luciper infra crucem venit respiciendo sursum et dicit ad Sathanam:

Wer ist dit? wer ist das?

Sathanas respondit:

Herre Luciper, ich byn dyn knecht Sathanas!

Lucifer dicit:

Was gehestu dar stan!

Sathanas:

Herre Luciper, ich wel disßes mentschen sele han!

Luciper:

Hoistu dan auch deyl daran?

Sathanas:

Ich hoffe, hie solle mer nit entgan!

etc. etc. . . .

Es ist mir gelungen, dieses Motiv auch in der bildlichen Darstellung aufzufinden und zwar auf dem Crucifixus des Daniel Hopfer (B. 12). Maria und Johannes stehen unter dem Kreuz, das zahlreiche Cherubim im Kreis umflattern; oben am Querholz des Kreuzes rechts hat sich ein Teufel festgekrallt und lauert mit gierigen Blicken auf die Seele des Heilandes.

Die Kreuzabnahme, wie wir sie im Bilde dargestellt finden, schließt sich wieder bis zu den kleinsten Details hinab der Auffassung der Passionsbühne an. Es zeigt sich dies sofort, wenn wir etwa an die Luzerner Grablegung von Matthias Gundelfinger zurückdenken:

Joseph ad Nicodemum:

(v. 125) Nicodeme, diner hilf ich beger,
hais uns bringen zů laiter her,

dar zû ain hamer und ain zangen,
das wirn vom crütz herab langen.

Nicodemus ad servos:

Ihr lieben brieder, nu bytent nit lang,
bringt uns ain hamer und ain zang,
dar zû zwû laitern in rechter leng,
da mit mir raichent die hend,
und auch die fieß des wauren Crist,
der an dem crütz gestorben ist.

Unus ex servis ad Nicodemum:

Nicodeme, das wöll wir gern thon,
wir wollen auch helfen darzû schon,
das Jesus kom vom creütz herab
und werd gelegt in das grab.
. . . .

(v. 155) Tunc applicent servi scalas et linteum sternant, et ascendat Nicodemus a tergo crucis et in sumitate crucis intuens corpus crucifixi moveat caput alta et lamentabili voce dicens. . . .

v. 172) Deinde corpus crucifixi circumdet et liget mappa et clavos extrahens de manibus dicat Nicodemus.

Joseph, getrüwer geselle min,
lauß dir Jesum empfolchen sin,
zuich den nagel aus den füßen,
und thû in in die arm schließen,
biß das ich stig zû dir hinab,
so wöl wir legen in ain grab.

Interim cum Nicodemus legit praescriptum rigmum, Joseph scalam ex opposito locatam ascendant et clavos extrahat de pedibus, et corpore suscepto ab ambobus dicat Joseph etc. etc.

Eine sehr eigentümliche und in ihrer Art wohl auch völlig einzig dastehende Abweichung bei der Kreuzabnahme bringt die Sterzinger Passion, die (v. 2687) vorschreibt: et hic inclinatur crux, — also das Kreuz zum Zwecke der Abnahme des Leichnams Christi umlegen läßt.

In einzelnen Spielen wird die Grablegung so dargestellt, daß man, offenbar in Anlehnung an die damals üblichen Begräbnisgebräuche, den Leichnam Christi in feierlicher Prozession zu Grabe trägt. Diese Auffassung zeigt die Frankfurter Passion (v. 4408) und noch ausführlicher die Luzerner Grablegung von Matthias Gundelfinger, die die folgende Anweisung enthält (v. 261): Fiat processio. primo procedens unus masculus bajulans crucem, deinde quatuor angeli portantes tres clavos et coronam, deinde quatuor cum cereis, deinde Joseph et Nicodemus et duo servi bajulantes corpus crucifixi, deinde iterum quatuor angeli cum cereis, deinde Maria virgo cum Johanne deinde tres Mariae et ultimo duo servi portantes unguentum, et in circuitu pergant ad sepulcrum etc. . . .

Die deutsche bildende Kunst bevorzugt bei der Darstellung der Grablegung den Moment, in dem der Leichnam Christi in den Sarkophag hinein versenkt wird, die Darstellung des Zu-Grabe-Getragen-Werdens findet sich bedeutend seltener (etwa einmal auf der bekannten Handzeichnung Dürers im Besitze William Mitchels, Ephrussi 311).

Die Zahl der Wächter am Grabe Christi ist durchaus nicht immer vier; die Sterzinger Passion führt sechs Wächter an, die Egerer Passion acht und Dürer hat in seiner Großen Passion deren sogar nicht weniger als zwölf. —

Die Wächter placieren sich im Spiel dann gewöhnlich an die vier Seiten des Grabes. Im Augsburger Passionsspiel heißt es beispielsweise:

Der vierd scherg Pylati:

(v. 2117) Ich leg mich zû den füssen sein.;

. . . . . .

Der erst scherg Pylati:

(v. 2119) So leg ich mich oben zû dem grab.

. . . . . .

Der ander scherg Pylati:

(v. 2123) Ich will mich an die seytten legen.

. . . . . .

Der drit scherg Pylati:

(v. 2127) So schmu ich mich her an den ort.

. . . . . .

Im Redentiner Osterspiel (v. 125 ff.) weist Pilatus den Wächtern ihre Plätze nach den vier Himmelsrichtungen an. — Die bildende Kunst hat wohl zumeist absichtlich von dieser starren symmetrischen Anordnung Abstand genommen.

Daß die Grabwächter nun so bald einschlafen, wird in den Passionsspielen in verschiedener Weise motiviert. In der Donaueschinger Passion trinken sie Wein, in Sebastian Wilds Passionsspiel ist es, wie schon früher erwähnt, die schwüle Abendstimmung, die sie müde macht. Zuweilen schlafen sie aber überhaupt nicht von selbst ein, sondern werden erst durch den Engel, der kommt, um Christus aus dem Schlaf zu rufen, in Schlaf versenkt. Dieses letztere Motiv leitet dann bereits zur Auferstehungsszene über.

In der Wiener, St. Galler und Sterzinger Passion streckt der Engel die Wächter mit dem Schwerte nieder. Hierbei scheint man sich dann zuweilen auf der Bühne eines Feuerwerkeffektes bedient zu haben. In der Sterzinger Passion heißt es nämlich (v. 3143): Tunc venit angelus percutiens cum gladeo igneo, und eine Bühnenanweisung der Egerer Passion spricht sich noch deutlicher hierüber aus (v. 7397): sub illo venit angelus cantans Gabriel, tenens gladium in manu plenum parvis cornis ardentibus. —

Die Auferstehung selbst geht im Spiele auf zweierlei Art vor sich. Ich führe als typische Beispiele für beide Auffassungen die Donaueschinger Passion und Sebastian Wilds Passionsspiel an. Die Donaueschinger Passion schreibt vor (v. 3858): Und in dissem sol ein tonnerklapf mit búchsen gemacht werden, und in dem stost der Salvator das grab uff; und in Wilds Passionsspiel heißt es (v. 1327): Zwen Engel kommen, decken das Grab auff, gehn wider ab. — Die erstere Auffassung, daß Christus selbst das Grab aufstößt, findet sich begreiflicherweise in der bildlichen Darstellung nicht, um so häufiger jedoch die letztere. Wir sehen Engel, die den Stein vom Grabe schieben u. a. bei Martin Schongauer (B. 20), Albrecht Glockenton (B. 17), Wenzel von Olmütz (B. 15) und Israel von Meckenem (B. 20).

Bei einzelnen Künstlern, wie etwa Martin Schongauer (B. 20) und Israel von Meckenem (B. 20), ist die Auferstehungsszene so gegeben, daß Christus soeben aus dem Grabe steigt und zwar mit dem einen Fuß bereits draußen steht und den andern soeben nachzuziehen im Begriffe ist. Dieses Motiv, das im Bilde im höchsten Grade ungeschickt wirkt, geht auf das Passionsspiel zurück, das diese Stellung des Heilandes bei der Auferstehung wiederholentlich ganz ausdrücklich vorschreibt. In der Donaueschinger Passion heißt es (v. 3858): und in dem stost der Salvator das grab uff und stat uffrecht mit einem fůß uß her ze stigen; und noch deutlicher ist Sebastian Wilds Passionsspiel, wenn es vorschreibt (v. 1327): Christus ersteht vnd spricht, weyl er den einen Fuß noch im Grab hat vnd mit dem anderen heraussen steht . . . . .

Noch geschmackloser wirkt es allerdings im Bilde, wenn Christus wie bei Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts, auf der schmalen oberen Kante des Grabes balanciert, oder gar nach seiner Auferstehung zwischen den schlafenden Wächtern gemächlich auf der Grabplatte sitzt, wie wir dies auf Hans Multschers Altar von 1437 im Berliner Museum zu sehen bekommen. Für diese beiden letzteren Geschmacklosigkeiten glaube ich nun allerdings die Passionsbühne nicht verantwortlich machen zu können.

Endlich ist noch ein letztes Moment zu erwähnen. Zumeist macht die Gestalt des Auferstandenen im Bilde auf uns den Eindruck (vor allem weist die gestikulierende Rechte darauf hin), als habe der Künstler denselben sprechend darstellen wollen. Auch dieses Motiv geht auf die Passionsbühne zurück, wo der Heiland regelmäßig im Augenblick der Auferstehung sein »Resurexi« singt und dann meistens auch noch ein weiteres in gebundener Rede hinzufügt.

Die Szene, wie Christus nach seiner Auferstehung seiner Mutter erscheint, findet sich im Bilde (beispielsweise in Dürers Kleiner Passion

und in Hans Wechtlins Leben und Leiden Christi (P. 46) öfters so dargestellt, daß in dem Augenblick, in dem Christus an sie herantritt, Maria in ihrer Kammer unter dem Baldachin vor ihrem Betpulte kniet. Die Darstellung erinnert in dieser Auffassung ganz auffällig an die Verkündigungsszene. — Auch hier scheint die Passionsbühne mir die Erklärung für die Tatsache dieser sonderbaren Übereinstimmung beider Darstellungen zu bieten. Im Alsfelder Passionsspiel sagt nämlich Christus, bevor er seiner Mutter erscheint, zu Gabriel:

(v. 7706) Ein engel lobesam Gabriell,
zu myner mutter gangk gar snell:
myne frolich ufferstehunge thu ir uffinbar,
der du er vorkyndigest myn mentschwerdunge zcwar!

Hier ist in zweifacher Weise — einmal dadurch, daß gerade Gabriel an Maria abgesandt wird und zweitens durch die Worte des Heilandes selbst — mit solcher Bestimmtheit auf die Verkündigungsszene hingewiesen, daß man nur zu leicht begreifen kann, wie dem bildenden Künstler, dem diese Szene von den Aufführungen der Passionsbühne her bekannt war, bei der Abfassung seiner Komposition ganz unwillkürlich das Kompositionsschema der Verkündigungsszene vor Augen trat.

Über die Erscheinung Christi vor Maria Magdalena sagt das Johannesevangelium: Una autem sabbati Maria Magdalene venit mane, quum adhuc tenebrae essent, ad monumentum.[41]) Das Passionsspiel spinnt die Bemerkung, daß es noch früh am Morgen ist, gern weiter aus. Im Alsfelder Spiele sagt beispielsweise Christus zu Maria Magdalena:

(v. 7736) Was suchestu in dissem garten
ader was wyltu warten
ßo frue ane dißer stadt?
gangk heyme! das ist myn raidt.
eß ist nicht recht, das frauwen
ßo frue gehen in dem tauwe!

Dürer hat in seiner Kleinen Passion durch das Anbringen der aufgehenden Sonne im Hintergrunde eine köstliche Wirkung erzielt.

Das Johannes-Evangelium sagt dann weiter (v. 15): Dicit ei Jesus: Mulier, quid ploras? quem quaeris? Illa, existimans quia hortulanus esset, dicit ei: Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi, ubi posuisti eum, et ego eum tollam. — Magdalena glaubt also nur einen Augenblick, daß er der Gärtner sei, der ihr begegnet. Das Passionsspiel läßt sich natürlich die Gelegenheit nicht entgehen, aus dieser Andeutung eine ganze realistisch ausgeführte Gärtnerrolle zu entwickeln. Im Wiener

[41]) Joh. cap. 20, 1.

Osterspiel sagt Christus zu Maria Magdalena (Hoffmann von Fallersleben, Fundgruben II, S. 327, v. 7 ff.):

Ich kan dein ja nicht gewarten,
Ich muß graben meinen garten;
Ich bereite meinen pastarnack,
Und stopfe den in meinen sack
Und wil damite zu markte laufen
Und mir des brotes kaufen,
Das ich ernere meinen leip
Gein diser osterlichen zeit.

Das Egerer Passionsspiel ist noch viel derber; hier sagt Christus:

(v. 7985) Du verderbst mir das gras:
Ich sag dir das an allen has,
Du hast mirs an allen stetten
In die erdt nider getretten;
Darumb las dirs nit wider farn,
Oder ich wolt dir die streich nit sparn.

Auf diese breite realistische Ausgestaltung der Gärtnerszene in den Passionsspielen haben wir es wohl zurückzuführen, daß Christus im Bilde so häufig mit Gärtnerhut und Grabscheit dargestellt wird.

Christi Himmelfahrt wurde auf der Bühne zumeist in der Weise veranschaulicht, daß Christus mit den Aposteln an den erhöhten Ort ging, der den Himmel vorstellte und sodann zu demselben hinaufstieg. Genauere Angaben über die Art und Weise, in der dies geschah, sind nicht erhalten. — In späterer Zeit hat man sich dann auch zuweilen einer Flugmaschine bedient, so beispielsweise bei den Passionsaufführungen in Bozen, wo die Rechnungsbücher der Kirchenpröpste uns hierüber Aufschluß geben. In der Rechnung vom Jahre 1494 heißt es: Dem Wagenrieder, maler .... die sprewsl körb, dar inn der Salvator unnd die enngl auff sein gefarn .... [42]); ganz ähnlich lautet die Notiz vom folgenden Jahre. — Die bildenden Künstler konnten sich im Gegensatz zur Bühne hier natürlich ganz und gar frei bewegen und haben wohl auch immer von dieser Freiheit Gebrauch gemacht.

Im Alsfelder Spiele wird Christus von Gott-Vater im Himmel empfangen. Pater in divinis suscipit eum (Jesum):

(v. 7892) Bis wilkomme, lieber sone,
inne dynes hymmels trone!
du hoist dyne noit uberwunden
und den thufel gebunden
und erleßet von helleqwal
alle mentschen uberalle,
die dienen willen thun!
bys wilkomme, lieber sone!

[42]) Vergl. J. E. Wackernell. Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. S. XLVIII.

Das gleiche Motiv findet sich auf dem Titelblatt des »Schatzbehalters oder Schreins der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seeligkeit«, Nürnberg, Anton Koburger. Gott-Vater sitzt hier unter einem Baldachin und hat eine Krone in der Linken, die er soeben im Begriff ist, seinem vor ihm knienden Sohne aufzusetzen; neben Christus am Boden liegen das Kreuz mit der Dornenkrone, Rute und Geißel, auf die derselbe mit der Rechten hinweist.

Bei der bildlichen Darstellung des Jüngsten Gerichtes sehen wir in der Regel Maria und Johannes mit bittend erhobenen Händen vor dem Heiland knien. — Näheren Aufschluß über den Sinn dieser Darstellung gibt uns das Rheinauer Spiel vom Jüngsten Tage. Christus ruft hier, nachdem auf den Schall der vier Posaune blasenden Engel die Toten sich aus ihren Gräbern erhoben haben, Maria und die zwölf Apostel an seine Seite, um ihm richten zu helfen. Er verflucht die Bösen; die Verdammten bitten fünfmal um Gnade, jedoch vergebens; Christus befiehlt Lucifer, sie in die Hölle zu führen. Nun heißt es weiter (v. 686): Denn wirt unser liebe frow bewegt mit erbermd und stǎt uf, und nimpt die helgen 12 potten, und stät für unseren heren und spricht zů irem vil lieben kind, und bitt für den sunder, also hie nach staut . . . Das gleiche tut etwas später Johannes (v. 724): Dar nach bitt s. Johans und spricht denn also zů gott . . . .

Daß, wie hier, Maria, Johannes und die zwölf Apostel um Gnade für die Sünder bitten, findet sich im Bilde verhältnismäßig selten (beispielsweise einmal bei Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts), um so häufiger ist jedoch die Darstellung mit Maria und Johannes allein als Fürbittenden. Diese findet sich u. a. im Seelenwurzgarten, Ulm, Conrad Dinkmuth 1483; in Hartmann Schedels Neuer Weltchronik, Nürnberg, Anton Koburger 1493; in Schäuffelins Via felicitatis, Augsburg 1513, und in Dürers Kleiner Passion. — Aber auch die Darstellung des Weltgerichtes ohne Maria und Johannes als Fürbittende findet sich in der bildenden Kunst, so beispielsweise in Hans Wächtlins »Leben Jesu Christi«.

Augsburger Urkunden.

Von **Wilhelm R. Valentiner.**

Die folgenden Urkunden aus den im Stadtarchiv in Augsburg befindlichen Gerichts- und Einigungsbüchern sind von Dr. E. Gritzner in Weimar aufgefunden und mir freundlichst zur Veröffentlichung übergeben worden. Die auf Hans Holbein d. Ä. bezüglichen wurden schon zum Teil von Chr. Meyer in der Augsburger Allg. Ztg. No. 226 vom 14. Aug. 1871 (Wiederabdruck in Zahn's Jahrbüchern f. Kunstw. IV, 267 ff.) publiziert, und zwar die vom 12. Januar 1517, vom 20. Januar und letzten Februar 1521 (diese mit einer kleinen Abweichung) im Wortlaut, während auf die vom »aftermontag post Anthony, 20. Jan. 1517« kurz hingewiesen wird. Sie ergeben die zerrütteten Vermögensverhältnisse des Künstlers, einen Streit mit seinem Bruder Sigismund, einen Hinweis auf die Wanderung nach Issenheim im Elsaß (»Eyßnen«), in dessen Kloster er nach einer späteren Baseler Urkunde eine Altartafel ausführte. Der seiner Zeit gegebenen Besprechung W. Schmidts in den Holbeiniana, Zahns Jahrbücher V. S. 54 ff., ist nichts weiter hinzuzufügen, da die bisher noch unbekannte Gerichtsverhandlung vom 28. Juni 1515 nichts wesentlich Neues lehrt. Der Vollständigkeit wegen werden die in der vorliegenden Abschrift nicht vorhandenen Urkunden vom Jahre 1503, vom 10. Mai 1515, Februar und November 1516 noch einmal nach dem Text Chr. Meyers und W. Schmidts abgedruckt. — Auf die Notizen über Holbein d. Ä. folgen in chronologischer Anordnung einige wenige über andere Augsburger Künstler aus der Zeit von 1504—1553.

1503. »uff mitwoch post Felicii: Item der Holbain maler ist zu Paulsen Mair geschlachtgwannder, wie daz er sich unterstanden und im durch sein eigen gewalt und furnemen ein prett naher grissen und im sein hus in sein abwesen geoffnet hab mit . . . .« (das Folgende unleserlich).

1515. 10. Mai: »Ludwig Smid metzger hat alle recht erlangt ann Holbain maler pro 1 fl.«

1515. Actum 28. Juni [fol. 88b]: »Item Hanns Lutz, goldschlager, geit seinen vollen gewallt Hannsen Staucher wider und gegen Hanns

Holbain um sein clag furaußhin im rechten zu hanndlen und sonst gegen allen und yeden seinen gelltern und schuldnern clag zu tun, gegenclag zu antwurten den aid fur geverde und ein yeden zimblichen aid in sein sel zu sweren und sonst alles ander in sachen nach der bestimmten form fürzunemen, zu tun und zu lassen, was not ist oder sein wirtt zu gewin, zu verlust und allen rechten vor des vogtz gewalthaber«.

1516. 19. Febr.: »Item Hr. Jörg Langenmantel vnnd Hr. Jheronimus Imhoff als Pfleger Warmundt Illsungs geben jr volmacht Hr. Zimbrecht Freyher, das Holbain maler über verfallen Zinss zurechtuertigen nach der stat recht jn der besten Form jngemain verlust vnd zu allem Recht«.

1516. 12. Nov. »Item Jörg Lotter lederer hatt Alle Recht Erlangt an Holbain maler 32 kr.«

1517. »Montag post Erhardi episcopi« [12. Jan., fol. 2a] »Item auf obgenannten tag ist Sigmund Holbain vor gericht erschinen und im auf sein begeren und anruff ain erber gericht disen underschid geben, erstlich das Sigmund Holbain eingeschrieben werde, das in 4 wuchen den nechsten Hanns Holbain, sein bruder, an Sigmunden, als er furhielt, nit begert hat, mit im gen Eyßnen zu tziehen laut der urtl, fur aims. — Furs andere, dieweil die 34 fl. verrechnetz geltz laut der handtschrift ain verwetete bekantliche schuld ist, so latz ain erber gericht mit dem nach gewetz bietten bey dem alten gerichtzbrauch, wie es von alt herkomen ist, beleyben. — Furs 3. gibt ein erber gericht Sigmund Holbain zu underschid der dreyer fl. gewettete schuld hab, die er muge mit dem burggraven erkunden auch nach diser stat recht«.

1517. »afftermontag post Anthony 20. Januarius« [fol. 3a]. »Item Sigmund Holbain hat alle recht erlangt an Hanßen Holbain, sein Bruder per 3 fl. verwetet«.

1517. »afftermontag post purificationis Marie den 3. tag February« [fol. 16]. »Sigmund Holbain hat alle recht erlangt an Hanns Holbain, seinen bruder«.

1521. »Actum afftermontag post Conversionis Pauli den 29. tag January« [fol. 14a]: »Item Hanns Kemlin vischer clagt Holbain maler per 40 creutzer«.

1521. »Donnerstag post Reminiscere den letzten tag February« [fol. 32a]: »Item Hanns Kemlin hatt alle recht erlangt an Hanns Holbain maler per 2 fl. — (Zusatz) nit geantwurt«.

1503 [fol. 242b]: »Item Conrat Burckmair, waibel,[1]) hatt uff heut den erpettenen beruff getan uber sein eeliche hußfrau, wie daz sy on

[1]) Dieser Waibel Conrat Burckmair kommt mit seiner Frau noch im Gerichtsbuch 1505 fol. 111 und allein in dem von 1506 vor.



sein worden vnd wissen schulden mache vnd im zu verderben reichte, das ir fernerhin niemands niht borge noch ankauf geben, dan er des on entgelt vertruß gein wölle«.

1504 [fol. 17a]: »Item Hanns Burckmair der junger geyt gewalt Conraten Burckmair dem elltern seinem vatter wider maister Jorgen Statt, wundarzt omb sein clag vnd worden zu rechtvertigung nach dem stattrecht vor des vogtz boten zu gewin, zu verlust vnd allem recht«. — [fol. 109b]: »Uff afftermontag post Cantate [Mai 7.] Item Oswald Göldner hatt verganntett nach dem stattrecht mit namen ain hauß, hofsach vnd geseß hie zu Augspurg an der Schmidtgassen gelegen, stoßt ein halb an Hansen Burgmayrs des malers hauß, ein halb ...« — [fol. 192b]: »Item Hanns Burckmayr der maler geit seinen vollen gewalt Jörigen Gessler wider vnd gegen ainen genannt Ells bj der Lechnerin von wegen ains haußzins zu verhandlen vnd ze tryben, nach dem stattrecht vor des vogtz anwalt zu gewin, zu verlust vnd zu allem recht.«

1522 [Fol. 35] zum März 17. wird genannt Leonhartt Beck, maler.

1523 [fol. 67] zum Juli 6. wird genannt Leonhartt Beck, maler, der Vollmachtsbrief ausstellt. — [fol. 108]: zum December 11. Schuldbrief des »Jorg Lutz, maler, und Ottilia sein eeliche wirtin«.

1527. [fol. 85] Aug. 5. ein Vollmachtbrief von »Lienhart Peckh maler«.

1545. [fol. 6b]: »Actum dornstag den 12tag February Anno etc. 45.« »Item Hanns Sieß, Malergesell von Nürnberg, bekennt in diß Gerichtsbuch, das er recht und redlich schuldig sey und gelten söll dem erbern Hannsen Burckhmayr maler, burger alhie, fünff guldin, die soll und will er ime bezahlen auff Ostern schiristkünftig und darumb ist bürg Jacob Lindenmair bildhauer auch burger alhie obgenannts Hannß Sießen schwager, der sich dann seiner gethonen burgschafft hieneben auch in das gerichtsbuch bekennt. Und sind all drey obgenannt personen beym einschreyben geweßt.

1546. [fol. 57b] 4. September. Schuldbrief von »Jerg Schlecht, maler, burger alhie und Susanna sein eewirtin«.

Die folgenden Urkunden stammen aus den Augsburger Einigungsbüchern.

1546—1549. [fol. 165b]: »Actum sambstag 22. January Ao. 1547. Otilia, Hansen Burckmairs malers eewirtin, hat globt Hansen Zeiler 3 fl. 20 kr., dergestalt zu betzalen nemlich auf Lichtmeß jungst 1 fl., volgends auf Ostern 1 fl. und den rest auf pfingsten zu entrichten, verfellt nach der ordnung«.

1551—1553. [fol. 151 b]: »Actum sambstag den 17. Septembris Anno 1552. Jörg Lutz maler bekent schuldig sein Georgen Precheisen, schmid zu Vischach 14 1/2 patzen, die verspricht er einehalb in 14 Tagen den nechsten und den andern halben tail über 14 Tag darnach zu bezalen vermug der ordnung«. — [fol. 152 b] (am selben Tag): »Hanns Burckmair maler hat globt N., Hansen Aigners schneiders seligen nachgelassen wittib an den 5 fl. per resto umb etlich Faßnachtkleider herruerend, all monat bis zu völliger bezalung 30 kr. zu entrichten laut der ordnung«. — »Nota: Hanns Burckmair hat an diser summa die ersten 2 fristen, nemlich 1 fl. erlegt und ist ime uff heuer 17. Januar Ao. 53 umb die andern 2 fristen mittagzahlung verschafft worden per Keler«. — [fol. 205 b] »Actum Dornstag, den 26. January Ao. 53. Wolff Neumair hat globt Hansen Burckmair malern 24. oder 26. fl. schuld ungefarlich, in 14 tagen zu bezalen vermug der ordnung.

Kurfürst Ottheinrich
und der »Ostpalast« des Heidelberger Schlosses.

Von **Friedrich H. Hofmann.**

Noch immer ist das Schicksal des Heidelberger Schlosses, vor allem des Ottheinrichsbaues nicht entschieden. Und wie die Zukunft des Gebäudes, so liegt auch seine Vergangenheit noch immer im Unklaren. Was auch schon über die Baugeschichte und die Ableitung des Stilcharakters des Schlosses geschrieben worden ist — ein abschließendes, einwandfreies Endresultat ist bis heute noch nicht erzielt worden.

Auch die neueste Veröffentlichung über die »schwebenden Fragen« von B. Kossmann »Der Ostpalast, sog. »Otto Heinrichs-Bau« zu Heidelberg«, in dem rührigen Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) in Straßburg erschienen (1904), kann kaum geeignet sein, Licht und Aufklärung und die erhoffte, endgültige Entscheidung zu bringen; im Gegenteil, sie wird die Verwirrung, die bis jetzt schon angerichtet ist, voraussichtlich nur noch um ein gut Teil vergrößern. Schon aus diesem Grunde dürfen m. E. diese neuen Behauptungen nicht unwidersprochen bleiben.

Am Schlusse seines Buches (S. 49) stellt K. zehn Sätze als »Ergebnisse« seiner Untersuchungen zusammen. Vorläufig soll jedoch hier nur die Widerlegung der ersten dieser Behauptungen versucht werden; anderweitigen Ausführungen mag es vorbehalten bleiben, der oft diskutierten Frage der Baugeschichte des Ottheinrichsbaues — mit neuem wissenschaftlichen Material — neue Seiten abzugewinnen!

Als erstes und für die Allgemeinheit wohl überraschendstes »Ergebnis« wird der Satz aufgestellt:[1])

[1]) Kossmann führt da einen Gedanken weiter aus, zu dem vor allem Haupt (Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses, Frankfurt a. M. 1902) die Anregung gegeben. Nachdem mein Versuch einer Widerlegung dieser Ansicht K.s längst abgeschlossen war, ist soeben eine neue Publikation von Haupt erschienen (Peter Flettner, der erste Meister des Otto Heinrichs-Baues zu Heidelberg; Leipzig 1904; Kunstgeschichtliche Monographien I), in der die ursprünglich schüchterne Vermutung bereits als vollendete Tatsache — der »Flettner«-Theorie zuliebe — ausgegeben wird. Ich werde auf Haupts Arbeit an anderer Stelle eingehend zurückkommen.



»Der Heidelberger Schloß-Ostpalast (sog. Otto Heinrichs-Bau) ist eine Schöpfung des Kurfürsten Friedrich II., der jedoch die Vollendung desselben nicht erlebte.«

Als Beweisgründe für diese These werden (S. 6 ff.) angegeben:

a) Carl Neumanns Hinweis, daß sich zwei Porträts, bezeichnet »Albertus Rom: 1554« und »Caspar Fischer: 1556«, im Jahre 1685 in der Heidelberger Schloßgalerie befanden.[2])

b) Die Andeutungen des Heidelberger Architekten und Professors Thoms Allfried Leger, der im Jahre 1815 einen »Führer für Fremde durch die Ruinen des Heidelberger Schlosses« herausgab,[3]) über die Absicht Friedrichs II., den jetzt sog. Gläsernen Saalbau und den Trakt Ludwigs V. durch einen »Hauptflügel« zu verbinden. Die betreffende Stelle bei Leger, auf die K. vor allem seine Behauptung gründet, lautet wörtlich: »Nächst seinem Eingange (sc. des sog. neuen Hofes, jetzt Gläsernen Saalbaues) im Schloßhofe ließ Friedrich ein kleines, achteckiges Treppenthürmchen dem Treppenthürmchen an dem östlichen Palaste Ludwigs V. gegenüber errichten, in der Absicht, beide Werke durch einen Hauptflügel gegenseitig zu verbinden. Zu welchem Ende er auch hinter diesem Pallaste den runden Thurm mit vielen Fenstern erbaute, die Bibliothek darin aufstellte und bereits die Verbindung durch Gründung dieses Hauptflügels bewirkte«.

c) Der Satz desselben Leger: »Die zarten Bildnereyen, die schon Friedrich II., Ottheinrichs Oheim, aus dem Süden Europas herbeirief, ließ er (sc. Ottheinrich) gleich Blumen des Frühlings in üppiger Fülle auf Heidelbergs Boden hervorsprossen«.

d) Ein von Leger in der 2. Auflage seines »Führers« (1819) mitgeteilter Brief Friedrichs II. vom Jahre 1555, aus dem hervorgeht, daß es damals für den Kurfürsten »eine große Angelegenheit war, die angefangenen Gebäude baldmöglichst vollendet zu sehen«.

e) Die Bemerkung Legers, die »Hinterseite von Otto Heinrichs schöner Pfalz« sei noch »von den Werken seines (d. h. Ottheinrichs) Vorfahrers übrig«.

f) Die Tatsache, daß die Südmauer des »Ostpalastes« im Keller- und Erdgeschoß nicht in einer Flucht läuft, sondern einmal geknickt und dadurch auf einer Seite um ein Stückchen weiter hinausgerückt ist.

Schon beim Überlesen dieser Beweise wird man finden, daß sie keineswegs so sicher und schlagend sind, um ohne weiteres im stande

[2]) Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, IV, 158.

[3]) Führer für Fremde durch die Ruinen des Heidelberger Schlosses, Heidelberg 1815, S. 35. Im folgenden ist, wenn nicht ausdrücklich anders bemerkt, diese 1. Auflage zitiert.



zu sein, jahrhundertealte Traditionen plötzlich über den Haufen zu werfen.

Was zunächst das Vorhandensein der beiden Porträts, des »Albertus Rom:« vom Jahre 1554 und des Caspar Fischer von 1556, in der fürstlichen Galerie im Jahre 1685 betrifft, so leuchtet wohl ein, daß diese Tatsache nichts weniger als eine Grundlage sein kann für die Idee, daraus eine rege Bautätigkeit unter Kurfürst Friedrich II. zu folgern. Denn einmal müssen die Bilder, die 1685 in der Heidelberger Galerie vorhanden waren, nicht zwingend auch schon unter Kurfürst Friedrich II. dort gewesen sein. Ferner ist durch absolut gar nichts erwiesen, oder auch nur angedeutet, daß dieser Albertus ein Architekt oder überhaupt ein Künstler gewesen sein muß. Es ist sogar eher wohl das Gegenteil anzunehmen!

Denn wenn dieser schemenhafte Albertus Romanus — das abgekürzte Wort »Rom:« ist wohl sicher mit Romanus aufzulösen — tatsächlich ein Künstler gewesen sein sollte, so müßte es wohl ein bedeutenderer Meister gewesen sein und als solcher käme für diese Zeit wohl nur der bekannte Albertvs Alberti von San Sepolcro in Rom (geb. 1525, gest. 1598) in Betracht. Die Existenz dieses Meisters scheint K. allerdings entgangen zu sein. Es ist jedoch auch nicht anzunehmen, daß Alberti für Kurfürst Friedrich tätig war, geschweige denn, daß er der Architekt des sog. Ostpalastes in Heidelberg gewesen. Dagegen sprechen schon längst klargelegte stilistische Gründe überzeugend genug. Daß der sog. Ostpalast ganz und gar nichts mit römischer Hochrenaissance zu tun hat, ist so einleuchtend, daß hier kein Wort mehr darüber verloren werden soll. Da könnte man ja ebensogut wieder auf die alte Sage zurückkommen, die Michelangelo den Entwurf der Fassade zuschreibt! Übrigens war ja Alberto Alberti auch vornehmlich Festungsbaumeister. Was jedoch gegen eine Beschäftigung dieses Meisters in Diensten Friedrichs II. überhaupt spricht, ist vor allem die Tatsache, daß Alberti selbst ein Verzeichnis seiner Bauten und sonstigen Arbeiten zusammengestellt hat.[4]) Daß der Italiener dabei eine etwaige Arbeit für den deutschen Kurfürsten, und sei sie auch noch so geringfügig gewesen, nicht vergessen hätte zu erwähnen, bedarf doch wohl kaum eingehender Begründung! In Alberto Alberti's »Memorie« jedoch ist davon kein Wort zu finden!

Oder soll man bei dem »Albertus Rom.« am Ende gar an den jüngeren Bruder eben dieses Architekten Alberto Alberti, den Maler

[4]) Gualandi, Memorie originali Italiane, risguardanti le belle arti, VI, Bologna 1845, p. 50ff.

Romano Alberti denken, denselben, dem wir den bekannten »Trattato sopra la nobilità della pittura« (Roma 1585) verdanken? Mit Kurfürst Friedrich II. bezw. dessen angeblichem Ostpalast allerdings hätte der Mann dann wohl ebenfalls nichts zu tun. Auch würden hier die zeitlichen Verhältnisse nicht mehr stimmen.

Und selbst wenn man als erwiesen erachten würde, das der rätselhafte Albertus Romanus ein Künstler gewesen ist, daß weiterhin das Porträt desselben bereits zur Entstehungszeit 1554 in der Heidelberger Galerie vorhanden war, und daß es — was auch dann nicht absolut notwendig ist — auf Veranlassung des damaligen Kurfürsten Friedrich II. gemalt worden, selbst dann dürfte noch nicht ohne weiteres Beweismaterial auf eine Beteiligung dieses Künstlers an einer Bautätigkeit Friedrichs II. geschlossen werden.

Das mit »Caspar Fischer: 1556« bezeichnete Porträt vollends ist wieder ein Beweis gegen die neue Theorie. Auch ich akzeptiere gerne Neumanns naheliegende Vermutung, in diesem Porträt ein Bildnis des in dem bekannten Heidelberger Kontrakt von 1558 genannten Baumeisters Caspar Vischer (Fischer) zu sehen.[5])

Wenn das Bild aber, wie aus der Inschrift hervorgeht, 1556 entstanden ist, so dürfte weit eher anzunehmen sein, es sei unter Ottheinrich als unter Friedrich II. gemalt worden. Denn bereits am 26. Februar 1556 kommt Ottheinrich in Heidelberg zur Regierung; es sprechen also zehn Monate gegen zwei. Was ist hier übrigens näher liegend als die Annahme, Vischer sei eben als Ottheinrichs Architekt 1556 mit diesem nach Heidelberg gekommen? Noch im gleichen Jahre wäre dann sein Porträt für die fürstliche Galerie (nebenbei bemerkt wohl von dem damaligen Hofmaler Hans Besser) gemalt worden. Mit Friedrich II. hat also auch wohl Caspar Vischer — wenigstens in diesem Zusammenhange — nichts zu tun.

Zum zweiten Beweis gegen Ottheinrich (b)! Es ist richtig, Legers Darstellung ist derart, daß aus ihr ganz logisch gefolgert werden muß, er sei »persönlich überzeugt« gewesen, Ottheinrich habe bei seinem Regierungsantritt »einen Plan für ein Gebäude in der ganzen Ausdehnung, welche der gegenwärtige Ostpalast hat«, sowie »die bereits angefangene Ausführung dieses Bauplanes« vorgefunden. Was in aller Welt aber ist

5) Eine Anfrage über das Porträt in der »Kunstchronik«, 1904, Nr. 19, Sp. 319 blieb leider bis heute ohne Resultat. Über Caspar Vischer und seine Identität mit dem gleichnamigen Erbauer der Plassenburg bei Kulmbach, einer der bedeutendsten Schöpfungen der deutschen Renaissance, habe ich eingehend gehandelt in meiner Schrift: Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie; Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 32, Straßburg 1901, S. 15 ff.



damit nun gewonnen? In erster Linie frägt es sich doch: Woher hat Leger diese Behauptung, wie begründet er sie und inwieweit verdient er, bezw. seine Darstellung Glaubwürdigkeit? Die erste Frage zu beantworten wird schwer oder wohl gar unmöglich sein, denn einmal gibt Leger selbst keine Quelle an, andererseits läßt sich auch sonst nirgends in der Literatur ein Beweis dafür auffinden, denn Leger ist der erste, der diese Behauptung aufstellt. Auch ist nicht anzunehmen, daß Leger aus Archivalien geschöpft hat, denn das einzigemal, wo er es tut (in der 2. Auflage von 1819), verkündet er es mit einer gewissen breitspurigen Genugtuung. Da also aus dem vorhandenen wissenschaftlich brauchbaren Material, das Leger sicher noch viel weniger kannte als wir heute nach fast 100 Jahren eifriger historischer Forschung, absolut garnichts als Quelle oder Beleg für Legers Behauptung sich nachweisen läßt, da weiterhin weder wahrscheinlich, noch kaum möglich ist, noch aus dem Text Legers hervorgeht, daß ihm tatsächlich uns unbekanntes Material vorgelegen habe, so bleibt kaum etwas anderes übrig als der Schluß, Leger habe seine Idee von der »Planung« Friedrichs II. schlechthin aus der Luft gegriffen. Beweis wenigstens für dieselbe hat er nicht erbracht. Sei dem übrigens wie ihm wolle, so viel steht auf jeden Fall fest, die moderne Forschung darf unter keinen Umständen Schlüsse und Behauptungen, »Ergebnisse«, auf dergleichen vagen Äußerungen aufbauen, die noch dazu nicht etwa im Verlaufe gründlicher wissenschaftlicher Untersuchungen gemacht wurden, sondern lediglich in einem »Führer für Fremde« zum besten gegeben werden. Welche Ansprüche an derartige Arbeiten im allgemeinen gemacht werden dürfen, ist ja zur Genüge bekannt!

So ist auch Leger an anderen Stellen keineswegs frei von Irrtümern. Er sagt z. B. in eben dem Absatz, dem einzigen, aus dem K. die Beweise für seine Behauptung schöpft, daß Friedrich II. hinter dem Ludwigsbau »den runden Turm mit vielen Fenstern erbaute und die Bibliothek darin aufstellte«. Nun ist aber augenscheinlich, und das hätte auch der Architekt Leger erkennen müssen, daß dieser Turm — später Apothekerturm genannt — anderen Bauperioden angehört. Er ist noch im 15. Jahrhundert entstanden[6]) und nachmals unter Kurfürst Friedrich IV. (1583—1610) von Grund aus umgestaltet worden.[7]) Friedrich II. hat hier nichts gebaut. Auch über die Aufstellung der Bibliothek ist sich Leger durchaus nicht im klaren; er verwechselt zudem hier immer den Glockenturm mit dem Apothekerturm. Weiterhin hält er auch, um nur noch dies hier anzuführen, die Buchstaben D.C.V., die sich an ver-

6) Koch und Seitz, Das Heidelberger Schloß, Darmstadt 1891, S. 23.
7) Ebenda S. 121. Vgl. dazu Mitteilungen III, 157.

schiedenen plastischen Arbeiten im Heidelberger Schlosse finden, für den »Namen« eines Bildhauers, während sie doch den bekannten Wahlspruch Friedrichs II. »De coelo victoria« darstellen. Andererseits ist ihm das Künstlermonogramm C. F. der Name des Kurfürsten Friedrich II., ein Irrtum, den er übrigens mit vielen anderen Autoren teilt. Derartige Versehen und Fehler hätten doch wenigstens an der absoluten Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit Legers Bedenken aufkommen lassen sollen! —

Der Beweis c stützt sich wiederum auf eine Behauptung Legers. Hier ist die Beiziehung eines solchen Gewährsmannes noch unverständlicher als in den übrigen Fällen. Die Phrase Legers — und »die zarten Bildnereyen, die gleich Blumen des Frühlings auf Heidelbergs Boden hervorsproßen«, sind weiter nichts als eine Phrase! — findet doch ihre einfache Erklärung in der Tatsache, daß bei Arbeiten, die unter Friedrich II. ausgeführt wurden (z. B. Gläserner Saalbau, Kamin im Ruprechtsbau) eben Renaissanceformen Verwendung fanden. K. allerdings folgert daraus: »ferner wußte Leger (mindestens nahm er solches an), daß Friedrich II. in künstlerischer Hinsicht Beziehungen mit dem Süden hatte« (S. 9). Und aus diesem Satz werden dann schließlich wieder direkte Verbindungen Friedrichs II. mit italienischen Architekten, speziell mit dem sagenhaften Albertus Romanus konstruiert.

Der vierte Beweis (d) endlich ist ein Brief des Kurfürsten Friedrich II. an die Straßburger Bauhütte vom 23. September 1555, den bereits Leger in der 2. Auflage seines Führers erwähnt und den K. »zum ersten Male in extenso« abdruckt (S. 53). Auch dieser angebliche Beweis läßt sich wieder als Gegenbeweis verwenden. Der Brief hat an der einzigen hier wichtigen Stelle folgenden Wortlaut: ».... unsere gebeuw, die wir ihme (sc. dem Werkmeister Jakob Heider) noch bey dissen wettertagen, so lang die wheren, auszufhueren und one verzug zuverrichten ....« Aus dem Text dieses Schreibens ergibt sich nun meines Erachtens klipp und klar, daß damals nicht am sog. Ostpalast gebaut worden sein kann, denn dieser ist ja — wie durch den bekannten Kontrakt mit Colins unantastbar feststeht — im Jahre 1558 noch nicht viel über das Erdgeschoß hinaus gediehen.[8]) Man konnte also drei Jahre vorher (1555) ganz unmöglich daran denken, gerade dieses Gebäude »noch bey dissen wettertagen« d. h. bei dem eben herrschenden günstigen Herbstwetter zu vollenden. Daraus ergibt sich der einfache Schluß, daß eben 1555 etwas anderes gebaut worden sein muß, als der sog. Ostpalast.

[8]) Vgl. auch Haupt, Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses, Frankfurt a. M. 1902, S. 16. Dazu Mitteilungen III, 140.



Was gegen die unter b angeführte Behauptung Legers gesagt wurde, kann in gleicher Weise gegen die mit e bezeichnete Aufstellung desselben Autors, daß nämlich »die Hinterseite von Otto Heinrichs schöner Pfalz noch von den Werken seines Vorfahrers übrig« sei, geltend gemacht werden. Vor allem liegt hier ein Widerspruch, der bis jetzt allerdings anscheinend gar nicht bemerkt wurde. Ist nämlich tatsächlich die Hinterseite des sog. Ostpalastes — also doch wohl die ganze Ostmauer — noch von einem Bau Friedrichs II. »übrig«, wie kann Leger dann überhaupt von »Otto Heinrichs Pfalz« reden? Um das zu erklären, müßte man entweder annehmen, der ganze Bau, also auch die Westfassade (Hofseite) sei von Friedrich II. analog und zugleich mit der Ostmauer (»Hinterseite«) errichtet worden und Ottheinrich habe von diesem durch seinen Vorgänger errichteten Gebäude die Westmauer niederreißen lassen und durch eine neue Fassade nach seinem Geschmacke ersetzt, oder aber man muß gar auf den Gedanken kommen, in Heidelberg habe man damals so geschickt gebaut, daß der eine Bauherr die Rückwand eines Palastes errichtet, der andere das noch fehlende auf den übrigen Seiten hinzugebaut habe!

Legers Behauptung — das wird dem, der unbefangen die Dinge ansieht, sofort klar werden — ist weiter nichts als eine leichthin gesagte Spezialisierung der Tatsache, daß die Ostmauer des Ottheinrichsbaues auf älteren Substruktionen aufsitzt, d. h. auf der äußeren Wallmauer, deren Überreste bis etwa zur Brüstungshöhe der Fenster im Erdgeschoß gehen.[9] Auch damit ist also wenig genug anzufangen!

Seinen letzten Beweis (f) schöpft K. aus dem Gebäude selbst. Aber auch hier wird man ihm nur schwer folgen können. An der Südmauer des vielumstrittenen Baues ist im Erdgeschoß ein Stück etwas weiter hinausgerückt, zweifellos um eine Verbindung mit dem sogenannten Apothekerturm zu ermöglichen. Wie man aber diese Tatsache als Beweis für Legers Behauptung, Friedrich II. habe bereits die Verbindung dieses Turmes mit dem sogenannten Gläsernen Saalbau »durch Gründung dieses Hauptflügels (sc. des sog. Ostpalastes) bewirkt«, ist schlechterdings unverständlich. Denn diese Absicht kann doch gerade so gut Ottheinrich bei der Erbauung seines Palastes gehabt haben. Inwiefern sich da »Bericht und Gebäude ergänzen sollen«, wie K. gemeint hat, ist nicht einzusehen, wenigstens nicht in bezug auf die versuchte Beweisführung. Gewiß, mit der Tatsache der zwischen Turm und Palast hergestellten Verbindung stimmt Legers Bericht vollständig überein, aber dadurch ist doch, wie gesagt, noch nicht im geringsten bewiesen, daß auch Friedrich II.

9) Koch und Seitz, S. 70.

und nicht Ottheinrich diese Verbindung hergestellt hat. Und gerade das war doch zu beweisen! Daß diese Verbindung tatsächlich vorhanden ist, wird ja Niemand einfallen in Abrede zu stellen! K. jedoch meint, nachdem sich so »Bericht und Gebäude ergänzen«, sei an der »Planung und Begründung des Ottheinrichsbaues durch Kurfürst Friedrich II. nicht mehr zu zweifeln«. Ich muß gestehen, die Logik dieser Beweisführung ist mir bis heute noch nicht aufgegangen! Gerade umgekehrt, wie K. zu glauben scheint, wird sich die Sache verhalten! Nicht aus Archivalien und anderen geheimnisvollen Dokumenten, die jetzt verschollen sein sollen, hat der Autor des »Führers« seine Angaben über die »Verbindung« gewonnen, die jetzt durch den Befund am Gebäude bestätigt werden soll. Dem unbefangenen Urteil dürfte viel einleuchtender sein, daß der Architekt Leger eben das Vorhandensein dieser Verbindung am Gebäude selbst erkannt hat — wozu übrigens kein besonderer Scharfsinn nötig war — und diese Tatsache dann kurzerhand durch nichts berechtigt mit seiner durch nichts bewiesenen Idee von der »Planung und Gründung des Hauptflügels« durch Friedrich II. in Zusammenhang gebracht hat.

Was »das Gebäude uns aber sonst noch mehr sagt«, spricht gerade wieder gegen K.s Annahme. Die Tatsache, daß die Ostmauer des Ottheinrichsbaues (über der äußeren Wallmauer) deutlich ungefähr in der Mitte — entsprechend der Ausdehnung des Kaisersaales — eine Mauerecke zeigt,[10]) daß ferner, wie längst festgestellt, der nördliche Unterbau der Hoffassade ältere Hausteine mit gleichen Steinmetzzeichen wie am Gläsernen Saalbau (bzw. aus der Zeit Ludwigs V.) enthält, daß weiterhin die Freitreppe »offensichtlich« erst nachträglich dieser Mauer angeklebt ist, daß endlich die Fassadenfenster des Kaisersaales — und nur diese! — im Innern genau dieselbe Profilierung aufweisen wie das Sockelfenster der Hoffassade oder wie die zweiteiligen Fenster der Ostmauer des Kaisersaales — aus allen diesen Feststellungen, meine ich, folgt fast bis zur Gewißheit gerade das Gegenteil von dem, was K. beweisen will. Daraus ist wohl mit Sicherheit zu entnehmen, daß Friedrich II. nichts weniger als die Absicht hatte, ein großes Gebäude mit einer einheitlichen Fassade in der Ausdehnung des heutigen Ostpalastes zwischen den beiden Treppentürmen zu schaffen. Er hat vielmehr lediglich einen Bau errichten wollen bezw. errichtet, der den Platz zwischen den beiden Türmen nur zum Teil ausfüllte, der also im Grundriß etwa dem heutigen Kaisersaal entsprach. Hier scheint nämlich ehemals in der Tat ein selbständiges Ge-

[10]) Kossmann, S. 14ff. K. erkennt wohl hier ebenfalls das Vorhandensein eines selbständigen Gebäudes, zieht jedoch durchaus keine Konsequenzen aus dieser Feststellung für die Baugeschichte des »Ostpalastes«.



bäude gestanden zu haben, das in letztem Betracht dann Ottheinrich den Gedanken zur Errichtung seines Schlosses eingegeben haben mag. Die Umfassungsmauern von dem Bau Friedrichs II. wurden dann selbstverständlich, soweit sie sich verwerten ließen, in den Neubau einbezogen.

Es wäre an Ort und Stelle durch genaue Untersuchungen, die mir leider augenblicklich unmöglich sind, festzustellen, ob die Vermutung, auf dem Platze des heutigen Kaisersaales einen selbständigen Bau Friedrichs II. zu suchen, auch nach allen Richtungen hin durch das Gebäude bestätigt wird. Die Tatsache, die aus dem Vertrag von 1558 hervorgeht, daß damals der Kaisersaal noch nicht eingewölbt ist, spricht nicht gegen meine Annahme; denn dieser Raum kann sehr wohl ursprünglich flach gedeckt gewesen sein, mit Holzgebälk, das auf steinernen Trägern auflag, genau so wie es sich bis heute im Gläsernen Saalbau erhalten hat.[11]) Meine Vermutung erklärt vielleicht auch die »auffallende Vernachlässigung« der östlich vom Treppenturm gelegenen Südfassade des Gläsernen Saalbaues, sowie die gleichfalls „unklare" Erscheinung, daß eben dieser Treppenturm erst in bedeutender Höhe die Achtecksseiten zeigt.[12])

Mit der Annahme, Friedrich II. habe hier, lange bevor man an den jetzigen Ostpalast dachte, ein kleineres selbständiges Gebäude errichtet, läßt sich auch eine gesicherte, aber bis jetzt durchwegs falsch gedeutete Baunachricht in Verbindung bringen. Leodius, der getreue Sekretär und Biograph Ottheinrichs, berichtet von den Bauten seines Herrn u. a. folgendes[13]): »Et in bibliothecae usum elegantem et maximam cameram aedificare fecit; summitatem vicinae turris a fratre dudum constructam demoliri fecit.[14]) Quod aedificium postquam consumavit, mutata sententia de bibliotheca in usum computationum convertit et maximam campanam in praedicta turri appendere fecit«.

Wo diese »elegans et maxima camera in bibliothecae usum« gelegen, ist noch nicht festgestellt; man scheint sich bisher überhaupt nicht sonderlich viel um diesen Bau gekümmert zu haben. Legers Auffassung,

[11]) Vgl. dazu Koch und Seitz, S. 62.

[12]) Ebenda S. 66.

[13]) Annalium de vita et rebus gestis illustrissimi principis Friderici II., electoris palatini, libri XIV, Frankfurt a. M. 1624, p. 294. — Der Autor hieß eigentlich Hubert Thomas aus Lüttich (Leodius). Ich folge jedoch dem allgemeinen Gebrauch und schreibe ebenfalls Leodius, wennschon Mays ausdrücklich das ungenaue dieser Bezeichnung tadelt. Vgl. Mays, Erklärendes Verzeichnis der städtischen Kunst- und Altertümer-Sammlung in Heidelberg, Heidelberg 1892, S. 37.

[14]) Dieser von Ludwig V. (1508—1544) erbaute, von Friedrich II. umgebaute Turm ist der heute sog. Glockenturm hinter dem Gläsernen Saalbau, den Leger, wie oben erwähnt, immer mit dem Apothekerturm hinter dem Ludwigsbau verwechselt.



»Friedrich II. richtete in dem sog. neuen Hof einen großen Saal zur Aufstellung der Büchersammlung ein«, läuft dem Text des Leodius, der doch die Quelle bildet, schnurstracks zuwider. Ohne weiteres dürfte klar sein, daß hier mit der Bibliothek ein selbständiges Gebäude gemeint sein muß, denn den »neuen Hof«, jetzt Gläsernen Saalbau, behandelt Leodius vollständig gesondert von der »Bibliothek«.[15]) Die Art, wie Leger hier und an anderen Stellen mit dem Text seiner Quelle umspringt, hätte wohl ebenfalls zur Vorsicht mahnen sollen der absoluten Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit seiner weiteren Angaben gegenüber.

Auch die Erklärung von Koch und Seitz, »die elegante und sehr große Kammer für die Bibliothek ist das unterste Geschoß des achteckigen Teiles im Glockenturm«, trifft durchaus nicht das Richtige. Denn es geht ja aus der Mitteilung des Leodius unzweideutig hervor, daß auch der Glockenturm und die Bibliothek zwei verschiedene Gebäude waren.

Ich halte nun dafür, daß wir diese »elegans et maxima camera« in dem Bau sehen dürfen, der die Stelle des jetzigen Kaisersaales einnahm, bezw. der hier in den Neubau Ottheinrichs einbezogen wurde. Und dies kann schließlich auch recht gut das Gebäude sein, das Friedrich II. im Jahre 1555 »noch bey dissen wettertagen auszufhueren und one verzug zuverrichten« bemüht war. K. übersetzt »camera« allerdings mit Gewölbebau; ein solcher würde dem Wortlaut des Vertrags von 1558 nicht entsprechen, da damals erst von der Herstellung der Gewölbeträger im Kaisersaal die Rede ist. Aber einerseits muß nach den Sprachgepflogenheiten des mittelalterlichen Latein camera noch nicht zwingend gerade einen gewölbten Raum bedeuten,[16]) andererseits könnten ja bei dem Umbau dieser camera durch Ottheinrich neue Gewölbe eingezogen worden sein.[17])

Es scheint mir, daß durch die vorstehenden Ausführungen genugsam dargetan sein dürfte, auf wie schwachen Füßen die Behauptung von der »Planung« und teilweisen Ausführung des Ostpalastes durch Kurfürst Friedrich II. steht, und daß die beigebrachten Gründe nichts weniger als geeignet sind, die bisherige Annahme auf einmal umzustoßen. Schon allein also durch die kritische Würdigung der sogenannten Beweise, die K. ins Feld führt, muß seine Theorie wankend werden. Fallen vollends muß sie, wenn sich auch noch anderweitige, gewichtige Gründe gegen sie geltend machen lassen. Und solcher gibt es mehrere!

---

[15]) Übersetzung der hier wichtigen Stelle des Leodius bei Kossmann S. 52.

[16]) Vgl. z. B. Du Cange, Glossarium, I, 699.

[17]) Für meine Hypothese finde ich auch in der obenerwähnten neuesten Schrift Haupts S. 19 mehrfache Unterstützung.



Da ist in erster Linie der bereits genannte Leodius! Bei ihm suchen wir vergeblich nach einer Mitteilung oder nur Andeutung über die großartige »Planung«. Kann man im Ernste glauben, der gewissenhafte Sekretär und Biograph seines Fürsten, der in dem Kapitel über die Baulust Friedrichs II. keines der zahlreichen kleinen Lustschlößchen von nur ephemerer Bedeutung, die der Kurfürst errichtet, wie Fürstenwald, Heinsburg, Hirschwald usw., zu erwähnen vergißt, habe es unterlassen, der Nachwelt auch Kunde von dem großartigen Bauplan Friedrichs II. zu geben und seinem Bedauern Ausdruck zu verleihen, daß es seinem Herrn nicht vergönnt war, den großen Gedanken auch vollständig zur Ausführung zu bringen? Wäre die Errichtung des »Ostpalastes« doch eine künstlerische Tat gewesen, die alle übrigen Bauunternehmungen Friedrichs II. weit in den Schatten gestellt hätte. So aber schweigt Leodius! Und dieses Schweigen des Zeitgenossen, sollte man meinen, spricht lauter und eindringlicher als die scharfsinnigste Deduktion oder vage Behauptungen eines unkritischen Epigonen, wie Leger es war!

Vollends unhaltbar aber wird K.s Aufstellung durch die Tatsache, daß vollständig einwandfreie gleichzeitige Quellen vorliegen, die klipp und klar aussprechen, daß Ottheinrich den Bau begonnen bezw. ausgeführt hat. Am 28. Juni 1559, also wenige Monate nach dem Tode Ottheinrichs, richtet der englische Gesandte Dr. Mundt an Sir William Cecil einen offiziellen Bericht über die Ankunft des Kurfürsten Friedrich III. in Augsburg, in dem es u. a. heißt: »Otto Henry had begun at Heidelberg a magnificent and sumptuous building, for which he assembled from all parts the most renowned artists, builders, sculptors and painters.«[18]) Damit, daß nach K.s Ansicht (S. 32) »der Herr Kavalier, der so turmhoch über dem fahrenden Volk der Künstler stand, in diesem für ihn nebensächlichsten Punkt eben nicht gut unterrichtet war«, läßt sich die klare Fassung des Berichts, bezw. ihre einzig mögliche Deutung doch wohl nicht hinwegdisputieren! Zudem kennt auch Colins Sohn selbst in seinem Bericht über die Tätigkeit seines Vaters in Heidelberg nur Ottheinrich als Bauherrn.[19])

Weiterhin schreibt am 3. Dezember 1562 die Gemahlin Maria des Kurfürsten Friedrich III., des Nachfolgers von Ottheinrich, daß der römische König, der zu Besuch nach Heidelberg kommt, »in dem neuen Bau wohnen soll, den der Stiefvater (also Ottheinrich) gemacht hat«. Auch diese gleichzeitige Mitteilung von einem Mitglied des pfälzischen Fürstenhauses selbst läßt an Klarheit und Deutlichkeit nichts zu wünschen

[18]) Huffschmid, Zur Geschichte des Heidelberger Schlosses; Neues Archiv für Geschichte der Stadt Heidelberg, III, 30.

[19]) Mitteilungen II, 60. Anm.

übrig.[20]) Man hat jedoch beliebt, sie — wenigstens in diesem Zusammenhange — mit Stillschweigen zu übergehen!

Eine derartige Behandlung gleichzeitiger Quellen, die noch dazu in so innigem Zusammenhange mit den handelnden Persönlichkeiten selbst stehen, schlägt doch jeder historischen Methode geradezu ins Gesicht! Ja, wenn authentische spätere Nachrichten mit aller Gewißheit und Entschiedenheit gegen die gleichzeitigen Berichte sprächen,[21]) dann wäre es vielleicht gestattet, gegebenen Falles diese gleichzeitigen Mitteilungen in Zweifel zu ziehen bezw. als irrtümlich abzuweisen. Wenn aber die sekundären Quellen so trüb und träge fließen, wie hier Legers unsichere und unbewiesene Äußerungen, dann kann es schlechterdings nicht gestattet sein, zugunsten derselben die primären, gleichzeitigen, offiziellen Berichte mit ein paar kurzen Worten abzumachen oder gar vollständig zu ignorieren!

Nach dieser mehr historischen Deduktion noch ein — ich möchte sagen — praktischer Beweis! Gegen einen Baubeginn unter Friedrich II. spricht, ebenso wie das geschichtliche Quellenmaterial und die Tradition, auch die gesamte zeitliche und technische Ökonomie des Baues. Nehmen wir einmal mit K. (S. 31) dem Albertus Romanus von 1554 zuliebe an, der Plan zu dem neuen Schloß wäre tatsächlich bereits 1554 entstanden. Was soll dann bis 1558, wo wir, wie erwähnt, so ziemlich über den Zustand des Gebäudetorsos unterrichtet sind, gebaut worden sein? Nichts als höchstens das Erdgeschoß? Das ist selbst dann nicht recht glaublich, wenn wir voraussetzen, die Störung durch die Bauhütte in Straßburg im September 1555 wäre so bedeutend gewesen, daß Friedrich II. auf einmal alle Arbeiten hätte einstellen müssen. Aber das war ja keineswegs der Fall, denn spätestens im Januar 1556 war die Irrung, wie feststeht, schon wieder beigelegt.[22])

Es ist also wohl anzunehmen, daß bis März 1558 mehr als das Erdgeschoß des Gebäudes errichtet gewesen sein müßte, einen Baubeginn im Jahre 1554 vorausgesetzt. Besonders wenn noch, wie oben ausgeführt, bereits stehende Bauteile mit eingebaut werden konnten.

Und weiter! Was hätte dann wiederum Ottheinrich gebaut von seinem Regierungsantritt im Februar 1556 bis März 1558, dem Zeitpunkt des Colinsschen Vertrags? Wenn K. Recht behalten soll, gar nichts!

[20]) Huffschmid S. 31.

[21]) Zwei neuere Angaben, die auch für einen Baubeginn unter Friedrich II. zu sprechen schienen, sind in meinem Aufsatz »Vom Ottheinrichsbau« (Mitteilungen IV, 144) verzeichnet. K. hat sie wohl nicht der Erwähnung wert erachtet; sie dürften allerdings auch nicht imstande sein, stichhaltiges Beweismaterial abzugeben.

[22]) Mitteilungen III, 187.

Denn damals (1558) ist, wie gesagt, kaum mehr als das Erdgeschoß gebaut. Dieses wäre aber dann schon vier Jahre vorher begonnen worden! Dabei ist im höchsten Grade unwahrscheinlich, wenn nicht überhaupt undenkbar, daß Ottheinrich die Ruine des angefangenen Gebäudes zwei volle Jahre — von seinem Regierungsantritte bis zum Vertrage mit Colins — unberührt habe liegen lassen, daß er die Bauhütte und alle die Unbequemlichkeiten und Unzuträglichkeiten des Bauplatzes zwei volle Jahre mitten in seinem Schloßhof, unmittelbar vor den Fenstern seiner Residenz geduldet habe, ohne nur daran zu gehen, dem unhaltbaren Zustande ein Ende zu machen.

Nimmt man dagegen an, Ottheinrich habe unmittelbar, nachdem er im Februar 1556 die Regierung übernommen, im gleichen Frühjahr noch begonnen, nach einem neuen Plan Friedrichs II. Bibliotheksbau umzubauen und die beiden Treppentürme durch eine einheitlich angelegte Fassade zu verbinden, so ergibt sich ganz natürlich nicht nur die Möglichkeit, sondern wohl auch die Notwendigkeit, daß bis zum Frühjahre 1558, also in genau zwei Jahren, der Neubau ungefähr bis zum Abschlußgesims des Erdgeschosses gediehen war. Bis zum Tode Ottheinrichs am 12. Februar 1559, also in einem weiteren Jahre, wird das Gebäude im Rohbau so ziemlich fertiggestellt gewesen sein können. Wenn, wie feststeht, der Bildhauer Colins schon mit zwölf Gesellen, zweifellos Landsleuten, arbeitete,[23]) so darf auch eine ziemliche Anzahl anderer Arbeitskräfte angenommen werden. Dies geht ja auch schon aus der großen Zahl an Steinmetzzeichen hervor, die sich an dem Gebäude finden. Man dürfte an die 30 verschiedene Zeichen feststellen können, muß also auf ebensoviele deutsche Steinmetze schließen. Die eigentlichen Maurer und die sonstigen Arbeiter sind dabei natürlich noch nicht eingerechnet. Da ist denn doch die Fertigstellung des Gebäudes in drei Jahren gewiß keine außergewöhnliche Leistung, sondern eine ganz normale Lösung.

Übrigens liegt bereits für das Frühjahr 1560 wieder ein gleichzeitiger Bericht vor, aus dem hervorgeht, daß mindestens damals das Schloß im Rohbau vollendet war. Am 16. März 1560 schreibt Kurfürst Friedrich III., daß er gern die Hochzeit seines Sohnes in Heidelberg abgehalten hätte, aber »das neue Haus ist noch nicht ausgemacht«.[24]) Das Wort »ausmachen« hat nun nicht, wie man wohl geglaubt hat, die Bedeutung von »ausbauen«, »zu Ende bauen«, sondern es bedeutet lediglich »ausschmücken», »auszieren«,[25]) bezieht sich also nur auf die

[23]) Mitteilungen II, 60.

[24]) Mitteilungen III, 31.

[25]) Grimm, Deutsches Wörterbuch, wo z. B. der Ausdruck »schön ausgemachte Zimmer«.



Innenausstattung. Auch die Jahreszahl 1563, die man an einer Türlaibung zusammen mit den Initialen O. H. P. C.[26]) (Otto Henricus Palatinus Comes; Ottheinrich starb 1559!) gelesen haben will[27]), beruht auf einem Versehen. Die angebliche 3, aus der dann 1563 konstruiert wurde, hat sich als ein in der Form einer 3 auslaufendes Band herausgestellt![28])

Soviel also über das erste der zehn »Ergebnisse«! Über die übrigen ist auch das letzte Wort noch nicht gesprochen.[29]) Eines aber will mir jetzt bereits scheinen, daß es nicht notwendig ist, in die zwar dürftigen, aber klaren historischen Quellen allerlei Erklärungen und Auslegungen »hineinzugeheimnissen«; vielmehr dürfte einleuchtend sein, daß sie, ohne Vorurteil gewürdigt, sich alle ungezwungen und harmonisch in einen unzweideutigen Beweis zusammenschließen für den Satz: Der sogenannte Ostpalast des Heidelberger Schlosses ist keineswegs ein Werk des Kurfürsten Friedrich II., sondern eine Tat seines Nachfolgers Otto Heinrich; das Gebäude trägt also auch nicht zu Unrecht den Namen »Ottheinrichsbau«.

---

[26]) Nicht »Otto Heinrich, Pfalzgraf Churfürst«, wie man meist lesen kann.

[27]) Haupt, Zur Baugeschichte, S. 30. Für das auffallende Datum wird die Erklärung gegeben: „1563 that hier der letzte dänische Bildhauer den letzten Meisselschlag zu Ehren seines todten Bauherrn Otto Heinrich“!

[28]) Mitteilungen III, 141. Vgl. auch Kossmann S. 33.

[29]) Nach Abschluß der Arbeit finde ich einige archivalische Notizen über die Baugeschichte des Ottheinrichsbaues, die mit der oben angedeuteten Schilderung des Baubetriebs aufs befriedigendste übereinstimmen; sie sollen nächstens an gleicher Stelle veröffentlicht werden.



Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Les Trésors d'Art en Russie (Chudóshestwennyja Ssokrówistscha Rossfi). Publication mensuelle de la Société Impériale de l'encouragement des Beaux-Arts en Russie. Années III[e] et IV[e]. Directeur: **Adrien Prachow.** Saint-Pétersbourg 1903 et 1904. in-4.

Seit die beiden ersten Jahrgänge der Trésors d'Art en Russie hier besprochen wurden (1903, S. 239ff.), ist in der Leitung der Publikation Alexandre Benois durch Prof. A. Prachow abgelöst worden. Der Inhalt der neuen Bände ist, soweit er allgemein wissenschaftliches Interesse besitzt, nicht so mannigfaltig, wie der der beiden ersten; dieses beruht auf der größeren Geschlossenheit der einzelnen Hefte, die durchgehends angestrebt, aber leider nicht konsequent durchgeführt wird. Im Prinzip soll wohl jedes Heft eine geschlossene Gruppe von Denkmälern bringen; nun finden wir aber häufig nicht das ganze einschlägige Abbildungsmaterial in einem solchen Hefte beisammen, denn Nachzügler folgen oft erst nach Monaten, und andrerseits werden als Lückenbüßer in die Nummernfolge des Hauptteils Tafeln eingeschoben, die mit dem Titel des betreffenden Heftes nichts zu tun haben. Würden die einzelnen Sammlungen gleichmäßiger auf die Hefte verteilt, so würde die Zusammenfassung mehrerer (bis zu fünf) Lieferungen in einem Hefte besser motiviert erscheinen und die großen Abstände der Termine des Erscheinens erträglicher sein, die gegenwärtig die Berechtigung des Untertitels »publication mensuelle« ziemlich problematisch erscheinen lassen. Der Text ist im Verhältnis zu den früheren Jahrgängen gewachsen; er würde gewinnen, wenn in ihm die ästhetische Würdigung des Materials stärker hervorträte und weniger die archäologische und biographische Seite der Erläuterung betont würde. Gegen die Aufnahme von ganzen Aufsätzen, die von dem Bildermaterial unabhängig sind, können manche Bedenken geäußert werden, wenn es sich auch um einen so bemerkenswerten Beitrag zur Kunstpsychologie handelt, wie Prachows Artikel: »Über die Stellung der Kunst im allgemeinen Lebenshaushalte und den Zweck von

Kunstsammlungen«. Leider liegt dieser Aufsatz nur im russischen Originale vor und ist nicht mit einer französischen Übersetzung versehen, wie sie nunmehr auch dem Hauptteil des Textes beigegeben wird, während sie früher nur für die kurzen Erläuterungen zu den Abbildungen üblich war. Diese Neuerung wird die Brauchbarkeit der Publikation für das Ausland erhöhen, doch darf nicht verschwiegen werden, daß seitens der Redaktion nicht genügend auf eine korrekte Übertragung aus dem Russischen geachtet wird. Auch eine größere Aufmerksamkeit bei der Durchsicht der Unterschriften ist dringend zu wünschen: Verkehrungen wie holländisch in flämisch, Pordenone in Giorgione und Verwechselungen von Kirchen des 15. und des 17. Jahrhunderts werden in Zukunft hoffentlich nicht mehr anzutreffen sein. Die Erläuterungen zu den einzelnen Tafeln werden, wie es früher auch üblich war, besser von den Bearbeitern der Haupttexte abzufassen und zu signieren sein; dadurch würde eine strikte Kongruenz von Text und Erläuterung gewährleistet und gelegentlich der Anschein vermieden werden, als spräche derselbe Autor an verschiedenen Stellen ganz divergente Ansichten aus. Für die Chronik, die jedem Hefte beigegeben wird, scheint das Muster der Chronique des Beaux-Arts immer mehr maßgebend zu werden; es bleibe dahingestellt, wie weit eine solche Beilage dem Charakter eines Tafelwerkes entspricht, wie es die Trésors d'Art laut Programm sein sollten.

Der dritte Jahrgang begann, noch unter Benois' Leitung, mit zwei dem Zeitalter Peters d. Gr. gewidmeten Heften (Lief. 1—3). Sehr vieles von ihrem Inhalte hat nur lokales Interesse, manches nur den Wert historischer Kuriosität. Unter den Porträts sind das Doppelbildnis der Prinzessinnen Anna und Elisabeth (S. 17) und ein weiteres Jugendbildnis der letzteren (S. 50) von Louis Caravacque bemerkenswert, besonders aber ein 1717 von J. M. Nattier d. J. im Haag gemaltes Bildnis der Kaiserin Katharina I. (T. 15). Der älteste Repräsentant russischer Porträtmalerei Andreas Matwéjew († 1758), ein Schüler von Karel de Moor, ist durch zwei Bildnisse eines fürstlich Golízynschen Ehepaares vertreten (S. 25). Unter den von Peter d. Gr. erbauten Schlössern in der Umgebung von Petersburg zeichnen sich Katharinenhof (T. 12; S. 10), und die Pavillons Ermitage und Marly in Peterhof (T. 4, 5, 10, 21; S. 9, 10)[1] durch große Anspruchslosigkeit aus. Prächtiger, wenn auch von überladenem Prunke weit entfernt, ist Schloß Katharinental bei Reval (T. 28—31; S. 51, 53, 63). Von den verschwundenen Schlössern Dálnije Dubkì und Podsórny in der Nähe von Petersburg, das erste von de Wael, das zweite von demselben und van Zuyten erbaut, geben uns nur einige Abbil-

[1]) Für die Bauten in Peterhof vgl. auch Jahrg. II.

dungen Kunde (T. 25; S. 51). Das Sommerpalais Peters ist glücklicherweise mit seiner ganzen gut bürgerlichen Einrichtung erhalten (T. 19, 20; S. 7, 43, 47, 52, 65, 67); dieser kleine Bau kann gegenwärtig umsomehr Interesse beanspruchen, als P. Wallé keinen geringeren als Andreas Schlüter für seinen Schöpfer erklärt hat; ob mit Recht, bleibt noch fraglich. Mit größerer Sicherheit wäre an eine Verbindung mit Schlüter bei den Holzschnitzereien im Treppenhause des Palais zu denken, die hier recht unwahrscheinlich als Arbeit N. Pineaus bezeichnet werden (S. 53). Das Aussehen des Sommergartens, in dem das Palais steht, zur Zeit Peters veranschaulicht ein Plan auf S. 65. Der damalige Garten war aller Wahrscheinlichkeit nach von J. B. Al. Leblond angelegt; seine heutige Gestalt erhielt er unter Katharina II.

Das folgende Heft (Lief. 4—8) schildert Kaiser Alexander III. als Förderer russischer Nationalkunst. Die Abbildungen geben zum größten Teile Werke des 19. Jahrhunderts wieder, die hier nicht in Betracht kommen. Von älteren Gemälden finden wir eine Giov. Bellini benannte Madonna, ein auf N. Maes getauftes Frauenporträt, zwei Bilder von Platzer und drei Veduten von Hubert Robert (T. 55—58; S. 136, 138), an kunstgewerblichen Gegenständen vier Gobelins (T. 75 — 80), zwei japanische und eine persische Bronzevase (T. 81; S. 155, 195). Sehr beachtenswert ist das Gebäude des Alexander-Museums in Petersburg, das in reinstem Empire unter de Rossis Leitung erbaut wurde. Leider ist der prächtige Bau in allerjüngster Zeit durch Niederlegung eines Flügels verunstaltet worden; die ursprüngliche Ansicht ist auf T. 82 zu sehen, Interieurs finden wir auf T. 83 und S. 158, 161, 196, 197. Den Schluß des Heftes bildet ein Artikel von A. Spiliotti über die 1716 von Peter d. Gr. gegründete Teppichmanufaktur, der durch einige Proben aus den Anfangszeiten des Betriebes illustriert wird (T. 74, 100—102; vgl. auch T. 21 u. 99).

Das letzte Heft des dritten Jahrganges (Lief. 8—12) brachte den herrlichen Lieblingssitz Kaiser Pauls: Schloß Pawlowsk, ein Musterbeispiel für die strenge Pracht des Klassizismus. Es beherbergt eine solche Menge erstklassiger Stücke an Möbeln und Dekoration, daß es zu weit führen würde auch nur das Beste vom Guten in der Auswahl der Trésors d'Art aufzuzählen. Im Texte ist eine wichtige Quelle für die Geschichte des Schlosses abgedruckt: die französische Beschreibung der Haupträume, die die Kaiserin Maria, Gemahlin Kaiser Pauls, 1783 niedergeschrieben hat. Eine ganze Reihe von ergänzenden Tafeln folgten erst im vierten Bande, obgleich in dem Hefte selbst doch noch Platz für die Gemälde des Grafen Golenſchtschew-Kutúsow vorhanden war. Unter diesen war eine Enthauptung der hl. Katharina von einem Niederländer des

16. Jahrhunderts das interessanteste; für eine Paradiesszene war die Bestimmung des Textes »Nachahmer des Roelant Savery und des Sammetbrueghel« im zweiten Teile anscheinend gerechtfertigt; sie ist Ph. M. signiert und angeblich unleserlich datiert. Vom Reste sind eine Grisaille und eine »lombardische« Madonna so verdorben, daß ihre Wiedergabe überflüssig war; zwei weitere Bilder haben mit Cranach und dem »Meister des Todes Mariae« nichts zu tun; das Opfer Abrahams gehört schwerlich Patinier und eine Zeichnung sicher nicht Dürer; ob eine kleine Landschaft mit Recht Sal. Ruisdael heißt, kann nach der Abbildung nicht ermittelt werden.

Der vierte Jahrgang begann mit der von Alexander Neustrójew bearbeiteten Galerie des Herzogs Georg von Leuchtenberg. Leider wurde sie in zwei ungleiche Teile zerrissen, indem die wenig zahlreichen Niederländer im ersten Hefte (Lief. 1) gesondert erschienen. Unter die Italiener im zweiten Hefte (Lief. 2—4) sind nicht weniger als vier Ansichten einer herzlich langweiligen Vestalin von Clodion eingestellt, der eine mit ihr nur durch den Gegenstand zusammenhängende Vestalin der Brüder Collini aus Schloß Pawlowsk folgt; ebendort befindet sich das Porträt der Kaiserin Maria von Roslin, das erst hier als farbige Beilage zum dritten Jahrgange erschien. Über die italienischen Bilder der Galerie hat Neustrójew eine kritische Studie in der Arte (1903, p. 329—346) veröffentlicht und dort auch den größten Teil des Abbildungsmaterials publiziert. Die Tafeln der Trésors d'Art sind den Reproduktionen der Arte ihres größeren Formates und gelegentlich größerer Exaktheit wegen vorzuziehen; neu sind unter ihnen eine heilige Familie eines Ferraresen des 16. Jahrhunderts und das italienische Männerbildnis, das in der Sammlung als Velasquez zählt. Tafel 31 bringt die Herodias, die E. Modigliani in der Arte (1903, p. 380 s.) für B. Pordenone in Anspruch genommen hat. Auf derselben Tafel figuriert ein sehr mittelmäßiger holländischer Hühnerhof, dessen Erscheinen mitten unter Werken von Bordone, L. Lotto, B. Pordenone, Moretto um so verwunderlicher ist, als Neustrójews Text seiner nirgends, auch nicht unter den Niederländern, erwähnt. Wo sonst nur Bilder alter Meister gegeben wurden, erscheint Karl Brüllows stark erotisch angehauchte Endymionszene wenig in den Rahmen der Lieferung passend. Es ist zu hoffen, daß Neustrójew auch die niederländischen Gemälde der Galerie in ähnlicher Weise kritisch bearbeiten wird, wie er es mit den italienischen bereits getan hat. Unter ihnen sind die interessantesten Stücke »Christus und Johannes d. T. mit dem Stifter« von Dirk Bouts und ein Spinolaporträt von Rubens; ihnen reihen sich an ein guter Teniers, ein mäßiger Jan Steen, ein ebensolcher Pieter de Hoogh, ein vorzüglicher Metsu, ferner Bilder von W. v. Mieris, P. Codde, J. v. Ruysdael, J. v. Ostade,

L. van Valckenborch, G. B. Weenix, Cl. Berchem, Ph. Wouverman, Hondecoeter und Huysum. Den Niederländern folgen ein französisches Frauenbildnis aus dem 15. Jahrhundert und ein Männerporträt aus der Schule Holbeins.

Auf ein ganz anderes Gebiet führt uns Lieferung 5, die das Kloster St. Sabas von Storoshy bei Swenigorod (in der Nähe von Moskau) bringt. Leider hat eine Verwechselung von Unterschriften, die erst im folgenden Hefte korrigiert wurde, viel Verwirrung in die Lieferung gebracht. Die im Wladimirschen Stile um die Wende des 14. Jahrhunderts erbaute Kathedrale von Swenigorod ist irrtümlich als die Klosterkathedrale zur Verklärung Christi von 1693 bezeichnet. Diese, von der Schwester Peters d. Gr. Sophia (Reichsregentin 1682—1689) erbaut, ist auf S. 95 zu sehen und als späteres Erzeugnis ohne weiteres kenntlich; die Unterschrift dieser Abbildung »palais du tzar Alexis Mikhailovitch« gehört zur Abbildung S. 94, wo neben der alten Klosterkathedrale zur Geburt der Mutter Gottes vom Anfang des 15. Jahrhunderts der Palast des Zaren Alexei (1645—1676) zu sehen ist, den er sich am Ziele häufiger Pilgerfahrten erbauen ließ. Das lebhafte Interesse des Zaren für das Kloster bezeugen außerdem noch das Zaren- oder Schöne Tor in der Umfassungsmauer, der Ikonostas der Kathedrale zur Geburt Mariae und zahlreiche Paramenten und Kirchengeräte. Ihnen fügte sein ältester Sohn und Nachfolger Zar Feodor III. (1676—1682) den Schrein des heiligen Sabas hinzu.

Mit der sechsten Lieferung, die auch einige Lückenbüßer, wie eine römische Frauenbüste und Zeichnungen von Claude Lorrain und Primaticcio aus der Ermitage enthält, begann die Publikation der kunstgewerblichen Schätze, die auf der großen historischen Ausstellung des vorigen Frühjahres in Petersburg zu sehen waren. Auf sie des Näheren hier einzugehen verbietet sich und so darf denn dieser Bericht schon mit der fünften Lieferung des laufenden Jahrgangs schließen.

James v. Schmidt.

Architektur.

Albrecht Haupt. Peter Flettner der erste Meister des Otto-Heinrichsbaus zu Heidelberg. Leipzig, Karl W. Hiersemann 1904. Kunstgeschichtliche Monographien I. Mit 15 Tafeln und 33 Abb. im im Text. 99 S.

Der Kampf um das Heidelberger Schloß, wie er auch ausgehen möge, scheint mittelbar Gutes zu stiften, indem er die historische Erkenntnis fördert. Mancher, der sich über die Restaurierungsfrage ein

Urteil bilden will, betrachtet vielleicht zum ersten Male mit kritischem Blick das öfter besungene als studierte Gebäude. Die Kontroverse über die Restaurierung ist schließlich ein Streit um historische Dinge, und die Parteien waffnen sich mit Kenntnis von dem Gewordenen.

Etwas vom Geräusch des Tages klingt hinein in die inhaltreiche Schrift Haupts mit dem überraschenden Titel. Flettner ist der als Flötner bekannte Nürnberger Kleinmeister, dessen Person neuerdings gewaltig anschwillt. Die Arbeit Haupts ist lebhaft und mit viel Beredsamkeit geschrieben, von dem begreiflichen Wunsch angetrieben, eine neue These möglichst rasch bekanntzumachen. Der Text ist reich an Pleonasmen und übertreibenden Wendungen.

H. analysiert den sog. Otto-Heinrichsbau, um festzustellen, was im Jahre 1558 fertig gewesen sei. Aus diesem Jahre besitzen wir als wichtiges Dokument den Vertrag mit Alexander Colins, dem Bildhauer aus Mecheln. Die Dekorationsstücke niederländischen Charakters, die der Verf. als Arbeit des Colins aussondert, sind ihm unorganische Zutaten zu dem vorher Geplanten und teilweise Ausgeführten. Eine Rekonstruktion des ursprünglichen Planes wird versucht, wobei sich ein einheitliches geistreiches Fassadensystem im Stile der oberitalienischen Frührenaissance ergibt. Otto-Heinrich, nach dem der berühmte Bau benannt ist, wäre nach H.s Auffassung als der erste Zerstörer der Fassade anzusehen. Unter der Herrschaft seines Vorgängers Friedrichs II., der 1544 auf den Thron kam, wäre der Plan festgestellt und in der Hauptsache auch schon ausgeführt worden. Peter Flettner starb am 23. Februar 1546, kann also unter Friedrich II., nicht aber unter Otto-Heinrich, der 1556 zur Herrschaft gelangte, als Zeichner der Fassade in Betracht kommen. So hängen die beiden Thesen des Verfassers zusammen. Und die temperamentvolle Argumentation über das Datum ist eingegeben von dem Wunsche, die berühmteste deutsche Renaissancefassade in das unglaublich buntscheckige »Werk« des Nürnberger Meisters einzuschieben.

Der von Zusätzen gereinigte Palast, wie H. ihn rekonstruiert, unterscheidet sich von dem vorhandenen hauptsächlich durch die Fenstergliederung und sieht aus wie ein konsequent durchgeführter oberitalienischer Backsteinbau. Man erwartet die Vermutung, Friedrich II. habe sich eines italienischen Bauleiters bedient, dessen Absichten deutsche und niederländische Werkmeister mit halbem Erfolge verwirklicht hätten, und ist einigermaßen erstaunt, Peter Flötner als den Zeichner präsentiert zu bekommen.

Was H. nach Reimers und Lange über Flötner mitteilt, ist skizzenhaft, enthält aber aufregende Andeutungen von neuen Funden und Studienergebnissen, die, wie wir hören, bald im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, erscheinen werden.

Die neue Datierung des Otto-Heinrichsbaus hat H. bereits 1902 in seiner Schrift zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses (Frankfurt a M.) zu begründen versucht. Koßmann hat diese Umdatierung mit anderen Argumenten befürwortet (1903, Der Ostpalast zu Heidelberg, Straßburg, Hertz). Bestritten wird die These von Friedrich H. Hofmann in diesem Hefte (S. 63 ff.).

Beim Aufbau seiner Hypothese, die den Erfinder der ursprünglichen Fassade betrifft, stützt sich H. namentlich auf eine Vergleichung der Ornamentstücke mit Zeichnungen und Holzschnitten Flötners, im besonderen mit den Abbildungen in der Nürnberger Vitruv-Ausgabe von 1548.

Friedländer.

Skulptur.

Maud Cruttwell. Luca and Andrea della Robbia and their successors. With over 150 illustrations. London, J. M. Dent. Newyork, E. P. Dutton. 1902. Gr. 4°. 362 S.

Die Verfasserin dieser breit angelegten Robbia-Monographie hat mit großem Fleiß die Resultate der Forschung aufgearbeitet, die durch W. Bode, A. Marquand, Cavalucci, Molinier, Perkins, Carocci und Reymond gefunden sind; sie hat ferner eine die Vorarbeiten überbietende, vollständige Zusammenstellung aller Dokumente, die hier in Frage kommen und von 1427—1566 (45 Nummern) reichen, gegeben und mit peinlicher Gewissenhaftigkeit eine Liste aller heute noch vorhandenen und zum Teil so stark versprengten Robbiastücke (es sind immerhin noch 1170!) aufgestellt. Durch diese Liste, die freilich in der Verteilung der einzelnen Nummern auf die verschiedenen Robbiameister nicht allseitigen Beifall finden wird, ist unser Robbiainventar wohl definitiv festgelegt; die Zusammenstellung geht über die Angaben bei Cavalucci und dem Cicerone und namentlich über die rührende Liste der Marchesa Burlamacchi weit hinaus. Wer selbst einmal im Getümmel der Alinarischen Robbiaphotographien gestanden hat, weiß, wie schwer eine Scheidung dieser Scharen zu erreichen ist, die selbst vor den Originalen nicht immer gelingt. Freilich sollten wir jetzt bei Luca allmählich zu einer Übereinstimmung kommen; mögen Datierungsfragen offen bleiben, die Attributionen können, nachdem Bode die Merkmale so klar bestimmt hat, nicht mehr fraglich bleiben. Der Rückgang, den die Forschung über die Robbia erlebt hat, ist durch Marcel Reymond verschuldet, der sich dogmatisch an einige Sätze gebunden hat, die leider Gottes falsch sind.

In bezug auf die Marmor- und Bronzearbeiten Lucas herrscht jetzt wol allgemeine Übereinstimmung, bis auf das von M. Cr. um 1520 da-

tierte Oxford-Tondo, das die Verfasserin nur dem Atelier geben will und daher aus der kleinen Zahl der Frühwerke Lucas streichen muß. Dagegen setzt bei der Glasur die Differenz der Forscher schroff ein; in dem Bestreben, die Jugendzeit Lucas, die seine ersten dreißig Jahre umspannt, mit Arbeiten zu schmücken, möchte M. C. die Madonna im Rosenhag, (Bargello), die Madonna Frescobaldi (Berlin) und die Innocenti-Madonna in die Zeit zwischen 1420—30 rücken. Ich habe an anderer Stelle nachzuweisen versucht, daß die ganze Glasurtechnik Lucas erst nach 1440 einsetzt; aber auch wenn wir dies nicht wüßten, wäre es sehr verwegen, aus den gotisierenden Formen der Madonna bei Luca auf eine so frühe Entstehung zu schließen. Denn Luca bleibt überhaupt in gewissem Sinne gotisch bis in die späteste Zeit; und dann ist gerade das Thema der Madonna nicht geeignet, um Datierungsfragen an ihm zu diskutieren, weil es das konservativste aller Quattrocentothemen ist. Fällt aber die frühe Ansetzung dieser drei Madonnen, so muß die ganze Reihe der Madonnen revidiert werden. Richtig erscheint es mir, mit d. Vf. die zeitliche Einheit der drei Wappen an Or San Michele anzunehmen, so daß also auch das Wappen der medici e speciali (mit der Madonna im Tabernakel) erst um 1463 entstanden wäre. Weder die gotisierenden Formen noch die Polychromie (die übrigens auch bei der von Reymond kürzlich aufgefundenen Madonna Corsini wiederkehrt) zwingen zu früherem Datum, da es sich hier nicht um eine freie Komposition, sondern um Heraldik handelt. Endlich ist der Glasur die absichtlich breite Faltengebung, die Betonung der Lagen und die hohe Gürtung der Kleider, wie sie die Gotik liebt, so sehr willkommen, daß es auch hieraus sich erklärt, warum Luca auch in den Arbeiten der sechziger Jahre nicht zu den Fortgeschrittenen gehört. Die Verfasserin hat mit Recht die Tonskizze der Thomasgruppe bei Herrn von Beckerath in Berlin für Luca in Anspruch genommen. Diese kann erst nach 1459 entstanden sein und verrät doch noch viel Gotik.

Es gilt heut in gewissen Kreisen für kritisch, den Berliner Stücken Lucas gegenüber die Bedenken zu teilen, die M. Reymond zuerst formuliert hat; so läßt auch M. C. der Berliner Sammlung nur zwei Arbeiten des Meisters: die Madonna Frescobaldi und den Jünglingskopf. Weder die bemalte Stucco-Madonna, die der glasierten in den Innocenti so nahe steht, noch die glasierte Apfelmadonna finden Gnade vor ihren Augen, von all den andern Reliefs zu schweigen. Ob die Verfasserin durch solche Zweifel sich den Beifall der kompetenten Beurteiler zuziehen wird, bezweifle ich; es gibt eine Vorsicht, die die Tochter der Unkenntnis ist. Viele von uns, die seit Jahren die Berliner Sammlung studieren, haben anfangs manche Zuschreibung nicht verstanden; aber mit der Zeit ver-

deutlichte sich vieles und wir empfanden beschämt, daß unser Zweifel töricht war.

Es darf sich bei diesen Fragen nicht länger um »Hie Welf, hie Waibling« handeln; wir müssen unbekümmert auf die Objekte losgehen und hier zu einer Übereinstimmung zu kommen suchen. Die Kontrolle technischer Besonderheiten, die Güte der Vitrine, die Augen- und Brauenbehandlung, auf welche Dinge A. Marquand immer wieder als Unterscheidungsmerkmale hingewiesen hat, führt leider nicht zu definitiven Erkennnungszeichen; ich habe mich wenigstens zwei Jahre lang vergeblich daran abgemüht. Auch ist A. Marquands These, Luca setze das Kind stets rechts, Andrea links, nur in der zweiten Hälfte richtig (bis auf den auch sonst so widerspruchsreichen Altar der Medicikapelle in Sa Croce); bei Luca lassen sich immerhin neun Ausnahmen nachweisen. — Die viel diskutierte Madonna Bertello in San Gaetano in Florenz gibt M. Cr. Andrea, wie mir scheint mit Recht. Sie stimmt mit Andreas Kissen-Madonnen (Bargello, Palermo, Hamburg) leidlich überein, bis auf den sonst bei Andrea nie fehlenden Heiligenteller, wenn sie auch strenger und herber ist. Andrea nähert sich hier (etwa um 1470) auffallend Antonio Rossellino.

Die große Gruppe der Visitazione in Pistoia hat M. Cr. Luca gelassen. Darin herrscht heute wohl Übereinstimmung, daß Andrea sie nicht gemacht haben kann. Sie muß entweder von Luca sein oder aus dem Cinquecento stammen, auf das auch der alte Name Fra Paolino hinwies. Ich glaube einen Beweis für Lucas Autorschaft darin gefunden zu haben, daß ein Altar in Lamporeggio aus der Spätzeit diese Gruppe im Mittelteil wiederholt und verrät, wie man im Cinquecento das Vorbild umgeformt hat. Die Großzügigkeit und Freiheit der Faltenbehandlung bei der Pistojeser Gruppe erklärt sich aus den Dimensionen der überlebensgroßen Figuren; für das viel diskutierte Kopftuch Marias bildetdas Frauenporträt P. Pollaiuolos bei Frau Heinauer in Berlin ein Vergleichstück.

Der Oxfordtondo, welcher auf der Rückseite bekanntlich das Datum 17. Januar 1428 trägt, ist so leidenschaftlich diskutiert worden, daß man meinen sollte, ein Resultat müßte jetzt gefunden sein. M. Cr. wiederholt hartnäckig Reymonds Behauptungen und stößt das Stück in das beginnende Cinquecento, »more Raffaellesque than early quattrocento in type«. Die Wiederholung des Tondo im Louvre (Nr. 424) ist von der Verfasserin nicht als modern erkannt. Natürlich werden auch die nach einer Bronze geformten Tondi des Louvre und der Sammlungen Beckerath und Mond Luca abgesprochen. Paris besitzt nach M. Cr. nur in den beiden Tugenden des Musée Cluny eigenhändige Arbeiten Lucas — diese gerade aber sind Nachbildungen nach der Decke in San Miniato! Die Anbetung

des Kindes in Crefeld, bei Foulc und beim Fürsten Liechstenstein (letztere nicht erwähnt) finden sich ebenfalls in diesem Lucakatalog nicht; das Crefelder Stück wird Andrea gegeben. — In bezug auf die Evangelisten der Pazzikapelle wird der Vorschlag Ed. von Lipharts wieder aufgenommen, Brunelleschi habe sie modelliert. Ich halte diese Stücke mit Bode für das Früheste, was Luca für die Pazzikapelle gearbeitet hat, kann aber freilich nicht in die 30er Jahre zurückgehen, sondern datiere diese Tondi um 1444. Reymond bleibt auch neuerdings (Rivista d'arte III, 5) wieder bei dem alten Trotz, diese Evangelisten seien der Polychromie wegen späte Arbeiten um 1470. Solchen Repetitionen gegenüber muß immer wieder versichert werden, daß Luca sich nicht mehr und mehr in das Farbenquintett hineinarbeitet, sondern daß er aus der Vielfarbigkeit allmählich in das blau-weiße Duett retiriert — wo nicht, wie bei der Wappenmadonna, andere Gründe mitsprechen.

Mir scheint wenig Aussicht vorhanden, daß durch archivalische Funde die oben berührten Streitfragen geschlichtet werden könnten; die Dokumente der Pazzikapelle, des Domes etc. sind größtenteils schon aufgearbeitet, in Pistoia hat man vergebens gesucht, das Mediciinventar gab keine Aufschlüsse. So arbeitet die stilistische Kritik.

Andrea ist man jetzt geneigt höher einzuschätzen als früher; schon quantitativ ist sein Œuvre eindrucksvoll. Die wichtige Frage, ob Andrea auch marmorarius gewesen, bejaht M. Cr. mit dem alten Hinweis auf den Altar in Sa Maria delle Grazie in Arezzo. Ich halte es für ganz unwahrscheinlich, daß wir von Andrea, hätte er den Stein bearbeiten können, nur das eine Stück besitzen könnten. Gewiß hat er die Guirlande in Arezzo gemacht; das andere muß von Bened. da Maiano oder einem Genossen desselben stammen. Die Sache liegt hier ähnlich wie in San Giobbe in Venedig, wo Andrea ebenfalls die Marmorarbeit des Altars einem andern (Francesco di Simone oder Ambrogio da Milano) überließ. Man bedenke, daß der 1436 geborene Andrea bei dem Onkel gerade in dem Augenblick in die Lehre kam, wo dieser dem Marmor Valet gesagt hatte. Zudem hatte die Glasur den Vorzug des Monopols, sie wird in Lucas Testament nicht ohne Grund ars satis superlucrativa genannt. — Schwer zu erklären bleibt es ja allerdings, weshalb Andrea in der Lünette des Monte di Pietà in Florenz den Cristo morto des Altars in Arezzo ohne Umstände kopiert hat; hier mag der Wunsch des Bestellers maßgebend gewesen sein.

Manches Neue und Vervollständigende bringen die Kapitel über die dritte Robbiageneration; namentlich der Abschnitt über Girolamos Arbeiten in Frankreich und der über Bened. Buglione ist wichtig. Die ins Massenhafte gehende Herstellung entzieht sich vielfach dem einzelnen



Autorennachweis; das ist aber nicht schmerzlich bei Arbeiten, die nicht mehr individuelles Gepräge haben und nur technisch entwickelt sind.

Die Illustrationen sind gut ausgesucht und nicht unklug gehäuft. Hätten aber nicht gerade die strittigen Stücke abgebildet werden sollen, wozu das IX. Kapitel (Works attributed to Luca) Gelegenheit bot? Eine Abbildung von Girolamos Chateau de Madrid nach Ducerceau hat die Verfasserin nachträglich in der Gazette d. b. a. gegeben.

Paul Schubring.

Malerei.

Dürers Dresdener Altar. Von **Ludwig Justi.** Mit 7 Abbildungen. Leipzig. Verlag von E. A. Seemann. 1904. 8°. 41 S. M. 1.50.

Ich habe im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen (1904, 3. Heft) auseinanderzusetzen versucht, wie wenig man berechtigt ist, den Dresdener Altar ohne weiteres dem Werk Dürers einzureihen, wie das Mittelbild gar keine gesicherten Analogien hat, und wie auch die Flügelfiguren, die überzeugender aussehen, in verdächtiger Begleitung erscheinen. Auf diesen Aufsatz antwortet Ludwig Justi in eingehender, von warmem Sachinteresse getragener Antikritik. Der Dresdener Altar ist ihm nicht nur ein durchaus sicheres Stück Dürers, sondern geradezu das wertvollste. Die erhobenen Schwierigkeiten sucht er zu beseitigen, indem er sie einerseits aus dem jetzigen Zustand der Bilder erklärt, andrerseits sie nicht anerkennt und Tugenden aus Mängeln macht.

Ein entschiedenes Verdienst hat sich mein geehrter Gegner von vornherein erworben, indem er zum erstenmal das Triptychon aus Glas und Rahmen nehmen ließ und dabei die wichtige Tatsache feststellte, daß die rahmenden Pfeiler des Mittelbildes nicht nur in der Farbe aufgefrischt sind, sondern als Gesamtform neu sein müssen, da sie nur bis zum jetzigen obern Abschluß des Bildes reichen und auf dem umgeschlagenen Rest der alten (größeren) Leinwand keine Fortsetzung haben. Diese Pfeiler waren aber ein wesentliches Moment gegen die Dürersche Autorschaft. Die Quadratur des Bodens und die Deckenzeichnung des Hinterraumes hält Justi dann ebenfalls für neu, und auch das Gebetbuch mit dem langweiligen Tuch darunter. An allem andern nimmt er keinen Anstoß. Das Mittelbild sei ein Bild, wie es in die Zeit nach 1495 vollkommen passe, und die Flügel, die unverkennbar einen späteren Stil zeigen, seien »ausgezeichnet erhaltene« Werke aus der Meisterzeit von 1508—1515.

Was mir am Mittelbild bedenklich schien, der Mangel der temperamentvollen großen Linie Dürers, die Kahlheit der Flächenfüllung, die



dekorative Unsicherheit in der Art, wie (in auffallendem Gegensatz zu der großen Anlage des Hauptmotivs) peinlich ausgeführte Details vereinzelt und wirkungslos vorgebracht sind, nimmt Justi nicht schwer. Auf die Zeichnung geht er wenig ein, die auffallende Flächenfüllung möchte er durch ein stoßweises, nicht von Anfang an überlegtes Arbeiten Dürers annehmbar machen und bezüglich des letzten Einwands meint er sogar, daß ich wohl aus cinquecentistischer Voreingenommenheit heraus urteile. Ich kann aber versichern, daß ich nicht mit dem Maßstab des Fra Bartolommeo gemessen habe, sondern mit dem des jungen Dürer, dessen Arbeiten überall den ganz überzeugenden dekorativen Zusammenhang haben, auch zusammengetragene Kompositionen, wie der Stich der sog. »Eifersucht«, auf den sich Justi wiederholt bezieht. Es ist nicht richtig, daß Dürer für das »Zusammen« der Figuren hier kein Gefühl gehabt habe: sie sind in derselben strengen Weise dem Dreieck untergeordnet wie das im »Männerbad« und in den Beweinungen der Münchener Pinakothek und in der großen Passion geschehen ist.

Daß das Motiv eines großen, verkürzt gesehenen Kopfes für Dürer wohl paßt, gebe ich gerne zu. Sollte am Ende das Störende alles nur durch Restauration hineingekommen sein? In der Tat: ich habe seither das Bild auch außer Glas und Rahmen gesehen und mich überzeugt, daß die Übermalungen noch einen weiteren Umfang haben als Justi wohl annimmt. Es ist ja an sich unwahrscheinlich, daß nur die Fußbodenquadratur hinzugemalt worden wäre und Einzeldinge wie die Deckenbalken des Hinterraums: von dem undekorativen Kleinzeug ist vieles neu, die Fensterbrüstung, das Beschlägwerk, die Türe, die Werkstatteinrichtung usw.*) und auch in den Hauptfiguren ist stellenweise eine spätere Hand der Zeichnung nachgegangen und hat sie kleinlicher gemacht. Es bliebe also die Frage, ob so viel abgeschält werden kann, daß der Kern ohne weiteres mit Dürerischer Art zusammenschießt? Vielleicht, aber so wie die Dinge sich jetzt geben, geht es nicht. Wer kennt denn ein Kind wie dieses Christuskind, zusammengebacken und lahm im Umriß, wo doch Dürer überall die Linie gliedert und reich macht. Und wie das Kind so sind die betenden Hände der Mutter, Hände, die im Motiv nirgends eine Analogie haben, so umfangreich das Vergleichungsmaterial ist. Usw.

Als Dekoration mag die Engelgarnitur ursprünglich (d. h. ohne die Konkurrenz großer Architekturmotive) weniger schlecht ausgesehen haben.

Ich habe gewiß kein besonderes Interesse, irgend jemanden in seinem Glauben irre zu machen, nur bitte ich um das Zugeständnis, daß die

*) Die fatalen reinemachenden Engelchen werden von kundiger Seite wiederholt für den alten Bestand in Anspruch genommen.



Dürerattribution eine Sache ist, die erst bewiesen werden muß. Dieser Beweis kann nur geführt werden durch Aufzeigung von Analogien, und nach dem bisher vorgebrachten will es mir scheinen, daß es immer noch leichter sein möchte, die Unzugehörigkeit als die Zugehörigkeit der Dresdener Maria zum Werk Dürers wahrscheinlich zu machen. —

In bezug auf die Flügelbilder möchte eine Einigung leichter zu gewinnen sein. Es ist nicht wahr, daß sie tadellos erhalten sind; aber es ist nicht schwer, die Zutaten wegzudenken und dann bleibt ein Rest, für dessen Originalität auch ich ohne weiteres eintreten könnte. Daß die Sachen nicht ganz in Ordnung sind, lehrt schon eine genauere Analyse des Stofflichen: der Mantel des Sebastian fällt in vertikalen Falten über die Brüstung, durch das Wasserglas wird die Fläche in eine horizontale umgedeutet, das eine oder das andere ist also falsch; ein Engel beim Antonius sticht mit einer Lanze in der linken (!) Hand auf eine unmögliche Weise über einen Kollegen hinweg, ein andrer drüber hat die Flügel hinter den Ohren und einen Federschopf auf dem Kopf usw. Die »zahmen« Ungeheuer sind sicher größernteils auch in der Form neu, nicht nur in der Farbe. Auch die Hauptfiguren sind in wichtigen Partien alteriert.

Für die Hände des Sebastian hatte ich auf eine parallele Zeichnung hingewiesen, die Dürer 1508 bei Anlaß des Heller-Altars machte, und ich benutzte das als einen Grund gegen die Dürersche Herkunft des Bildes. Das möchte ich zurücknehmen, zumal es sich doch nicht um eine ganz wörtliche Wiederholung handelt. Und damit verliert auch das Datum als terminus post quem seine Verbindlichkeit, und wenn die Flügelbilder datiert werden sollen, so würde ich sie, im Gegensatz zu Justi, nicht nach, sondern vor 1508 setzen, noch vor die große italienische Reise. Für die Meisterjahre sind sie doch zu altertümlich.

Damit genug. Es erfährt gewiß selten eine These eine so sorgfältige Kritik, wie Justi sie der meinigen gewidmet hat. Merkwürdig, daß trotzdem nicht mehr Zwingendes vorgebracht worden ist. So wenig ich ihn überzeugt habe, so wenig hat er mich überzeugt. Ist das kunstkritischer Beweisführung überhaupt versagt? »Den viehischen Gedanken nehmen wir nicht an«, antworte ich mit Dürers Worten. Wer sich für die Angelegenheit näher interessiert, der sei auf eine ausführlichere Darlegung im ersten Bande des Dresdener Jahrbuchs, einer demnächst erscheinenden neuen Kunstpublikation, verwiesen, wo mit neuem kritischen Material die Frage einer hoffentlich endgültigen Lösung zugeführt werden soll. *H. Wölfflin.*

Handzeichnungen schweizerischer Meister des 15.—18. Jahrhunderts. Unter Mitwirkung von Professor D. Burckhardt und Professor H. A. Schmid, herausgegeben von Dr. **Paul Ganz**, Konservator der öffentl. Kunstsammlung zu Basel. — Basel, Verlag von Helbing & Lichtenhahn.

In dem Moment, wo die verbreitete Albertina-Publikation die Geduld der Abonnenten durch die Dürftigkeit ihrer Gaben auf eine harte Probe stellt, beginnen die Baseler Kunsthistoriker, unter Führung von Paul Ganz, ein neues Handzeichnungswerk, das sich eine viel kleinere Aufgabe stellt, nur die allemannisch-schweizerische Kunst darstellen will, aber jedenfalls den Vorzug hat, aus jungfräulichen Schächten schöpfen zu dürfen. Die reichen Bestände der Basler Sammlung sollen publiziert werden, dazu was sonst in der Schweiz ist und was in ausländischen Kabinetten dem Kreise angehört. Das Format ist etwas größer als das der Albertinazeichnungen und die Technik der Reproduktion wechselt nach Bedürfnis. Die erste Lieferung mit 15 Blättern macht einen vortrefflichen Eindruck. Meister E. S., Urs Graf, Niclaus Manuel, Hans Baldung, Hans Holbein geben den Ton an. Dazwischen erscheint ein baslerischer Anonymus des 15. Jahrhunderts; ein Hans Funk von Bern, wahrscheinlich der Vater des Monogrammisten H F (signierte Zeichnung aus München); Hans Leu; und über Tobias Stimmer geht die Linie weiter bis ins 18. Jahrhundert zu Sigmund Freudenberger. Ein beigelegter Text gibt eine sehr genaue fachmännische Orientierung. Fast sensationell wirkt die Notiz von Ganz zu Holbeins großer Schlachtzeichnung (»1532«): »der Komposition liegt eine regelrechte geometrische Konstruktion zugrunde, über welche ich andern Ortes eingehend berichten werde«. Es scheinen nicht nur Spuren der Konstruktion vorhanden zu sein, sondern es hat sich noch in Kopie der Rest der Zeichnung gefunden, der das Gesetz erst ganz bestätigt. Daß die Bildtafeln von allem Text außer den Künstlernamen befreit wurden, läßt sich verstehen, und doch möchte man etwas immer gleich mit der Anschauung zusammen erfahren: wie die Reproduktion in der Größe sich zum Original verhält. Der Text gibt dann wohl die Zahlen, aber auch noch nicht das Verhältnis. Man muß also erst einen Maßstab holen und das werden wenige tun. Und doch ist es bei einer Zeichnung von primärer Wichtigkeit, zu wissen, ob der Strich in dieser Größe gezogen worden ist oder nicht. Stark verkleinerte Zeichnungen haben überhaupt nur noch ein geringes Stilinteresse. Es ist höchst wertvoll, daß Holbeins Schlacht auf einer Doppeltafel in Originalgröße reproduziert worden ist. Einmal sollte man jedem Zeichner diese Gunst zuteil werden lassen. Warum ist bei der weiblichen Halbfigur des Urs Graf (Taf. 4) das Format nicht ausgenutzt worden? *H. W.*

Die königliche Gemäldegalerie zu Cassel. Einleitung: Zur Geschichte der Galerie von **Dr. O. Eisenmann.** München. Franz Hanfstaengl. M. 150.

Die schöne Publikation, die 72 nach neuen Aufnahmen hergestellte ausgezeichnete Photogravuren in der Bildgröße von 20 × 25 cm enthält, reiht sich würdig den großen Galeriewerken Hanfstaengls an. Die Auswahl ist sehr verständig und dem Charakter der Sammlung, in der die Holländer und Vlamen des 17. Jahrhunderts vorherrschen, entsprechend. Zu bedauern wäre höchstens, daß von den 21 Rembrandts nur 12 aufgenommen wurden. Sie bilden doch den Glanz und Ruhm der Casseler Galerie. Eisenmanns Einleitung schildert lebendig die Entstehung der Galerie und deren weitere Schicksale, die bewegter waren als die irgend einer andern großen höfischen Sammlung. Aus den mitgeteilten Briefen des Gründers, Landgraf Wilhelm VIII., an seinen künstlerischen Berater Oberst von Häckel gewinnt man einen unterhaltenden Einblick in die Leiden und Freuden eines fürstlichen Sammlers und die dilettantische Art des Kunsthandels im 18. Jahrhundert. Endlich interessiert es zu hören, daß es bei einem Betriebs- und Anschaffungsfonds von jährlich nur 3000 M. (!) der Geschicklichkeit und Ausdauer des trefflichen Direktors geglückt ist, der Sammlung noch mehrere wertvolle Erwerbungen zuzuführen.

Ausstellungen.

Die Porzellanausstellungen im Jahre 1904.

Das Jahr 1904 wird unzweifelhaft für die kunstgewerbliche Forschung als das der Porzellanausstellungen bestehen bleiben: nicht weniger als drei größere Ausstellungen dieser Art sind in deutsch redenden Ländern veranstaltet worden. Das ist mehr, als in der ganzen Zeit vorher, zugleich ein neuer Beweis für die Tatsache, daß das Porzellan des 18. Jahrhunderts augenblicklich im Mittelpunkt des kunstgewerblichen Studiums steht, nachdem es freilich lange genug als ein Aschenbrödel der Kunstwissenschaft behandelt worden ist. Es ist zugleich aber auch ein neuer Beweis für das wachsende Interesse des Publikums für diese Kunst, da der Besuch dieser Ausstellungen und überhaupt das für sie bekundete Interesse zum Teil alle Erwartungen übertroffen hat. So ist denn auch der Nutzen dieser Ausstellungen ein doppelter gewesen. Sie haben einerseits durch das Zusammenbringen eines reichen, sonst völlig zerstreuten und zum Teil schwer zugänglichen Materials an einem Punkte, dem Forscher ein unübertreffliches Vergleichsmaterial zur Hand gegeben, das überall mit Eifer studiert worden ist und unser Wissen über dies umfangreiche Gebiet stark vermehrt hat. Sie haben anderseits die Neigung des Publikums für diese Kunst stark vermehrt und ihr neue Kreise gewonnen, die hoffentlich nun ihre Ansprüche auch der keramischen Kunst der Gegenwart gegenüber steigern werden, was nur der jetzigen keramischen Produktion zum Vorteil gereichen kann.

Diejenige Porzellanausstellung, die unzweifelhaft unter allen dreien das größte Interesse erregt hat, war die im Frühjahre im Lichthof des Berliner Kunstgewerbemuseums veranstaltete. Sie hatte sich das größte und schönste Programm gesetzt: die ganze europäische Porzellankunst des 18. Jahrhunderts in mustergültigen Beispielen vorzuführen. Sie hat damit ein Gesamtbild dieser eigenartigen Kunst gegeben, wie es bisher noch nirgends gezeigt worden war und sich auch so bald nicht wieder darbieten wird. Sie ist eine völlige Rehabilitation dieser Kunst gewesen, für den wenigstens, der einer solchen noch bedurfte. Freilich bot sie in erster Linie eine Vorführung jener reizvollen Kleinplastik, die zu



dem Originellsten gehört, was die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts geschaffen hat, bisher aber in die allgemeine Kunstgeschichte noch kaum aufgenommen worden ist. Dafür war die Gefäßbildnerei bedeutend schwächer vertreten; hier ist eine Lücke geblieben, die später einmal ausgefüllt werden könnte. Von ganz besonderer Bedeutung jedoch war, daß diese umfangreiche Ausstellung nur aus Privatbesitz zusammengebracht war und zwar, wenn man absieht von einem freilich recht bedeutenden Münchener Sammler, lediglich aus Berliner. Das ist ein weiteres erfreuliches Zeichen für das große Interesse, das man dieser Kunst jetzt entgegengebracht hat, um so erfreulicher, da nun dem Ausland, das dies Interesse viel früher gezeigt und uns schon seit langem fleißig dieser heimischen Kunstwerke beraubt, nun wenigstens an einer Stelle mit allem Nachdruck Konkurrenz gemacht wird. Schade nur, daß diese Freude durch die auf dieser Ausstellung stark zutage getretene Beobachtung sehr gedämpft wird, daß das Porzellan dank der durch seine augenblickliche Hausse stark sich mehrenden Fälscher ein so gefährliches Gebiet geworden ist, daß bloße Liebhaberei oder ein mehr oder weniger dilettantisches Studium vor argen Enttäuschungen nicht bewahrt. Sind doch einige Gebiete des Porzellans heute in dieser Beziehung bereits so schwierig, daß selbst berufsmäßige Kenner sich auf diesen kaum noch auskennen. Dringend kann daher nur empfohlen werden, daß, wer ernsthaft Porzellan sammeln will, engere Fühlung mit den Museen gewinnt und zugleich sich selbst den eifrigsten Studien hingibt. Zusammengebracht war die Ausstellung in erster Linie vom Direktorialassistenten des Museums Dr. Brüning. Dieses hat auch soeben eine größere Publikation darüber herausgegeben, die die gewonnenen Eindrücke und Resultate dauernd festhalten soll.

Die zweite Ausstellung fand, gleichfalls im Frühjahr, im österreichischen Museum für Kunst und Industrie statt. Sie hatte sich ein weit engeres Thema gestellt: sie wollte nur die Entwicklung einer einzigen größeren Porzellanmanufaktur, die von Wien selber, vorführen, aber so umfassend und lückenlos wie möglich, was um so erwünschter war, da bisher in keinem österreichischen Museum diese Manufaktur auch nur einigermaßen befriedigend vertreten war. Der Privatbesitz mußte daher auch hier aushelfen und er konnte es, in erster Linie dank den prächtigen Beständen, die hier in Österreich sich noch im Besitz des damals das Beste dieser Erzeugnisse für sich gewinnenden reichen Adels bis auf den heutigen Tag erhalten haben, und die zum Teil für die Ausstellung gewonnen werden konnten. Eine Hauptfolge dieser Austellung war die Hebung des Rufes dieser Manufaktur, der bisher nicht allzu hoch stand: die Frühzeit, das Barock, als die Manufaktur noch Privat-

unternehmen war, erwies sich als weit selbständiger, das Rokoko als weit höher stehend an Qualität, als man bisher vermutet hatte, und die Sorgenthalsche Periode der Zopf- und Empirezeit gab sich als ein Abschluß, wie ihn glänzender keine Porzellanmanufaktur des 18. Jahrhunderts erlebt hat. Nur die Figurenplastik konnte, von einigen bewundernswerten Ausnahmen abgesehen, kaum höher als bisher bewertet werden. Es fehlte hier fast immer schon der Farbengeschmack. Diese Ausstellung war das Werk des Kustos der keramischen Abteilung dieses Museums, des Regierungsrates Folnesisc und des Direktors des Troppauer Museums Dr. Braun. Auch sie gedenken eine Publikation dieser Ausstellung herauszugeben.

Die dritte Porzellanausstellung veranstaltete das Grassi-Museum zu Leipzig, um gleichfalls ein dunkles, ja wohl das bisher noch dunkelste Gebiet in der Geschichte des deutschen Porzellans aufzuhellen, das des Thüringer Porzellans, das in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit so kleinen, aber zahlreichen Anfängen beginnt, um sich im folgenden Jahrhundert zu einer der bedeutendsten keramischen Industrien der Welt auszuwachsen. Man wußte bisher herzlich wenig Zusammenhängendes über die Erzeugnisse dieser Thüringer Fabriken im 18. Jahrhundert. Man traute ihnen nicht viel zu, und in der Tat hat das mit ungewöhnlicher Mühe zusammengebrachte Material nur bestätigt, daß hier ein mittleres Kunstniveau nur selten überschritten worden ist. Dafür jedoch hat sich das künstlerische Leben weit reger erwiesen, als man erwartet hat. Man hielt zum größten Teil auf Qualität, bewies Selbständigkeit und Charakter und warf sich mit Eifer auch auf die Figurenplastik. Freilich setzt hier in Thüringen daneben zum ersten Male das Bestreben ein, das Porzellan zu demokratisieren, indem man es wohlfeiler, aber auch schlechter macht. Damit wird die Porzellankunst des 18. Jahrhunderts zur Porzellanindustrie, die nichts mehr mit jener zu tun hat, ein Los, dem bekanntlich im 19. Jahrhundert so ziemlich das ganze Porzellan erlegen ist. Auch für diese Ausstellung ist durch Direktor Graul und Dr. Kurzwelly eine umfangreiche Publikation in Arbeit, die die gewonnenen Resultate, die eine wirkliche Lücke ausgefüllt haben, dauernd festhalten soll. Allen drei Museen ist man aber zu großem Dank verpflichtet, daß sie die Aufmerksamkeit auf ein Kunstgebiet hingelenkt, dessen historische Bedeutung wie auch künstlerischer Wert solches durchaus einmal verlangte. Stellt sich doch immer mehr heraus, daß das Porzellan des 18. Jahrhunderts zu dem originellsten und schönsten gehört, was dieses Jahrhundert hervorgebracht hat, und daß namentlich wir Deutsche hier eine Erfindungsgabe und einen Geschmack an den Tag gelegt haben, den auf diesem Gebiet damals kaum ein anderes Land wieder erreicht hat. Das sollte uns diese Kunst doppelt wert machen! *Ernst Zimmermann.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Zu Luciano Laurana. Im Zusammenhang mit dem Hinweis, den v. Fabriczy in B. XXVII, S. 189 des Repertoriums gegeben hat, wird vielleicht eine kurze Notiz aus den urbinatischen Papieren des Florentiner Staatsarchivs nicht ohne Interesse sein. Etwa zu Anfang des siebzehnten Jahrhundert wurden von den »Erben des Velluti« dem Herzog von Urbino einige Bilder angeboten, darunter das folgende Stück: »Una Prospettiua in tauola lunga palmi 13 Incirca et alta palmi 3. di mano (di) F. Carnevale pittore celebre d'Urbino, et anticho in prospettiua.«*) Das Vorkommen eines so seltenen Künstlernamens in einem relativ frühen Inventar läßt vermuten, daß er auf guter Tradition beruhe. So würde denn für die erhaltenen Architekturbilder (Urbino und Berlin) neben Piero und Laurana auch Fra Carnevales Name zur Diskussion gestellt werden müssen.

G. Gr.

Zu Tizians Bildnis einer österreichischen Prinzessin. Im B. XXVII, S. 187 dieser Zeitschrift ist über einen Artikel von Diego Sant' Ambrogio referiert, in welchem dieser Autor die Entdeckung eines unbekannten Bildnisses von Tizian bekannt gibt. Mir liegt von dem Bild eine kleine und matte Reproduktion vor, die ich der Güte meines Freundes Dr. G. Frizzoni verdanke; immerhin aber ist sie nicht zu schlecht, um nicht darzutun, daß das Bild weder von Tizian selbst noch von einem seiner Schüler oder auch Nachahmer, ja überhaupt nicht im sechzehnten Jahrhundert und wahrscheinlich nicht in Italien gemalt worden ist. Vielmehr trägt das Werk vlämischen Stilcharakter und möchte zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts entstanden sein (eventuell wäre ein unter vlämischem Einfluß stehender Italiener als Autor möglich). Aber um nicht nur zu behaupten: man prüfe die Inschrift des Werks »Ego Titianus Vecelli imaginem hanc de supremo Imperatoris mandato diebus IX perficere debui. MDLIII«. Ein wahres Monstrum von Inschrift, für das man bei Tizian gewiß kein Seitenstück wird beibringen können. Nun hat ja Tizian in der Tat junge Prinzessinnen gemalt; es waren die Töchter König Ferdinands, die in Innsbruck lebten; nur war nicht der Kaiser der Auftraggeber, sondern eben sein Bruder, der König (s. Jahrbuch der Sammlungen d. Kaiser-

*) Carte d' Urbino. Cl. II Div. A. Fa. III.



hauses XI, 2, Regest 6408). Nicht 1553 hat Tizian sie gemalt, sondern 1548, als er von Augsburg heimkehrte, nicht neun Tage hat er gebraucht, sondern vom 4. bis 21. Oktober ist er zu diesem Zwecke in Innsbruck geblieben und hat auch dann noch die Porträts unvollendet nach Venedig mitgenommen, um daheim das Letzte daran zu tun. Nun hat wirklich Tizian für den Mantuaner Hof das Bildnis eines der Prinzessinnen — Katharina, Braut Francesco Gonzagas — wiederholt; das war aber bereits 1549 (s. Luzio im Archivio storico dell' arte III, 1890, p. 209 ff.). Diese Inschrift erweist sich demnach in allen Teilen als Fälschung, wobei der Verfertiger von dem tatsächlich Geschehenen noch unbestimmte Kunde mag gehabt haben. Ich denke nicht, daß man mir seriös entgegensetzen wird, daß Tizian noch 1553 Wiederholungen der Porträts für die Königin Maria von Ungarn zu malen gehabt hat (Jahrbuch der Sammlungen des Kaiserhauses XI, 2, Regest 6459); auch damit wird die Inschrift mit all' ihren Fehlern nicht besser. Es verhält sich aber mit diesem Tizianfund des Herrn Sant' Ambrogio fast noch schlimmer wie mit der Madonna von Affori, die von ihm »urbi et orbi« als Original Leonardos verkündet worden ist; dieses Bild hat doch insofern mit Leonardo etwas zu tun, als es Kopie des Londoner Exemplars der »Vierge aux rochers« ist, während es niemandem gelingen wird, in jenem andern den entferntesten Stilzusammenhang mit Tizian aufzufinden. Ich wäre demnach auch gar nicht auf diese Torheit eingegangen, wenn nicht eben an dieser Stelle davon die Rede gewesen wäre und vermutlich wenige durch Augenschein von dem wahren Sachverhalt sich haben eine wahre Vorstellung bilden können. *G. Gr.*

Giovanni di Bartolo, il Rosso und das Portal von S. Niccolò zu Tolentino in den Marken. Dies Werk wird dem genannten florentiner Bildhauer auf Grund der Inschrift zugetheilt, die sich an den Sockeln der beiden äußeren Pilaster desselben befindet und wie folgt lautet:

Am linken Sockel:

Qui Florentinos Papamque Ducemque triumphis
Reddidit illustres fieri spectabile jussit
Hoc opus ille ducum ductor Nicolaus amenum
Quem Tholentinum genuit sub menibus altis.
MCCCCXXXII.

Am rechten Sockel:

Sed postquam petiit celum mens alma potentis
Hos Baptista memor frater quod jusserat olim
Transferri lapides Veneto de climate fecit.

Composuit Rubeus decus hoc lapicida Johannes
Quem genuit celsis Florentia nota tropheis.
MCCCCXXXV.

Allein die Inschrift besagt nur, daß der bekannte Condottiere Niccolo da Tolentino aus der Familie Mauruzi (den die Florentiner in dem Fresko Andrea Castagnos in S. Maria del fiore verewigten) den Auftrag zur Herstellung des Portals gab (fieri jussit), daß nach seinem Tode dessen Bruder die Bestandteile des Portals von Venedig herunterbringen ließ und daß Giovanni Rosso das Monument zusammenfügte. Dies ist nämlich die Bedeutung von »composuit«, im Gegensatz zu »fecit«, womit in den Künstlerinschriften der Renaissance der Schöpfer eines Werkes stets bezeichnet wird. In der Tat gewinnen wir aus der genaueren Prüfung des in Rede stehenden Denkmals die Überzeugung, daß nur ein kleiner Teil davon dem Rosso angehört, während es in der Hauptsache ein reiches Prachtstück der venezianischen dekorativen Bildnerei vom Beginn des Quattrocento ist. Am nächsten kommt es, in der Hauptidee, den auch von Venedig beeinflußten Portalen von S. Domenico (1390) und S. Agostino (1412) zu Pesaro, nur daß diese im Spitzbogen ihrer Öffnung und den Tabernakeln der seitlichen Pilaster durchaus die Gotik zur Schau tragen, während sie im Portal von Tolentino, entsprechend seiner späteren Entstehung, schon mit einzelnen Elementen der Frührenaissance gemischt erscheint. Diesem sich mit Spiralsäulchen und glatten Halbpfeilern nach innen vertiefenden, rundbogig geschlossenen eigentlichen Portal gab nun Rosso seinen seitlichen Abschluß durch Anfügung von zwei breiten Pilastern, die er über glattem Sockel (s. oben) durch je drei Flachnischen, mit Heiligengestalten in Halbrelief darin, gliederte und oben mit einem über dem Halbrund der Portalöffnung durchlaufenden halb gotischen, halb antikisierenden Gesims abschloß. Das Gesims krönte er über den beiden Seitenpfeilern mit je einer jugendlichen Heiligengestalt und — über der Portalöffnung mit einem als gotische Blattwerkkehle gestalteten Lünettenbogen, in dessen vertieftem Felde er die Statuen der Madonna und zweier Heiligen anbrachte. Namentlich sie, aber auch die beiden jugendlichen Heiligen über den Seitenpilastern verraten in den schweren Gewändern den Donatelloschüler und gehen mit seinen florentiner Campanilestatuen gut zusammen. Viel schwächer sind die Halbrelieffiguren an den Seitenpilastern; zeigten nicht einzelne davon die gewissen Gewandmotive, — ihre physiognomischen Typen ließen stark an ihrem florentinischen Ursprung zweifeln. — Über dem Lünettenbogen wurde — kaum mehr von Rosso — eine jetzt nur noch fragmentarisch bestehende Platte mit einem in Hochrelief gearbeiteten S. Georg, der über den Drachen sprengt, in die Wand ein-

gelassen und seitlich durch mit Nischen gegliederte obeliskenartige Pfeiler, nach oben aber durch einen venezianischen sogenannten Eselsrückenbogen eingerahmt bezw. abgeschlossen. Der letztere trug auf seiner Spitze die Statue Gottvaters (?), die jetzt an der im 17. Jahrhundert neuerrichteten Fassade über dem Gesims steht, das ihre beiden Geschosse bezw. Hauptteile scheidet. — Das ganze Portal macht trotz seinem Synkretismus in Aufbau und Verhältnissen einen nicht unbedeutenden Eindruck.

C. v. F.

Ein neues Werk Fra Ambrogios und Fra Mattias della Robbia für die Marken kommt zu den von ihnen dort seither nachgewiesenen Arbeiten (s. Repertorium XIII, 190; XIV, 504, XVIII, 407 und XIX, 393) neuerdings hinzu. Es handelt sich um die Errichtung einer Kapelle samt Altar, die Fra Mattia im Verein mit seinem Bruder Fra Ambrogio für die angesehene Familie Ricci in der Franziskanerkirche zu Macerata auszuführen unternahm. Laut dem von Carlo Astolfi (in dem Macerateser Wochenblatte L'Unione vom 27. Mai 1903) nach dem Original im Archivio Prioriale des genannten Ortes veröffentlichten Vertrag vom 7. November 1527 sollte die Kapelle sein »tota sculta de lapidibus coptis (coctis) et demum colorata et aurata, et quod sit de toto relevo et cum coloribus bonis colorata et invitriata et ad oleo, et figure sint magne et perfecte stature in locis suis, secundum quod designatum est in carta quam ideo monstrat dat et assignat«. Die Figuren sollen nach der folgenden Vorschrift ausgeführt werden: »In quatro [quadro, dem Hauptfeld] erunt infrascripte figure: In primis Beata virgo cum puero et appareat in aerem cum 4 tor angelis eam coronantibus. Inferirus sancta Maria Magdalena, sancta Julia, sanctus Sebastianus, sanctus Joannes Baptista, sanctus Franciscus et sanctus Amicus, et haec predicta Capella erit ornata cum omnibus infrascriptis ornamentis: Cioe uno scabello [predella] storiato con storie corrispondenti alli soprascripti Santi con le sue colonne quadre storiate de tucta la vita de santa maria magdalena come appare nel desegno. Item de li pedi e li stalli siano ornati con le arme del patrone con doi spiritelli [Engelputten] e de relevo come l'altro lavoro. Et le colonne quadre con le sue base et capitelli et de sopra col suo architravo frisio et cornicione intagliato come appare nel desegno: de sopra al cornicione uno mezo tondo storiato con le infrascripte figure, cioè santa maria magdalena assumpta da diversi angeli in cielo, et intorno al detto arco un coro de cherubini con li archi proporzionati: et tucti questi ornamenti invetriati ad foco secondo la qsuetudine [sic] de decta arte, et dicte figure siano colorite ad oleo. Et prenotata cappella promette farla frate Ambrosio et frate Mactia per cento sedici ducati doro

larghi, de cui fiorini cinquanta de moneta corrente per arra et parte de pagamento si sborsano loro subito, e l'altra meza parte delli denari et pretio predicto se pagera quando conducto serrà dicto lavoro in S. Francesco de Macerata, et l'ultimo pagamento, compito decto lavoro et finito de tucto punto. Et perche in simile opera è qsueto [sic] mettere oro, che dicto oro paghe la metade dicto Sebastiano [Ricci, der Besteller] et l'altra metade dicto magistro Ambrosio. Per la securtà, per li denari cinquanta che si pagano adesso, decto frate Ambrosio promette et dalli securtà una sua casa posta in Montesanto«. Als Zeitraum für die Herstellung werden $1^1/_2$ Jahre vom Abschluß des Vertrages gerechnet, festgesetzt.

Es ist das erstemal, daß hier die beiden wenigst bekannten Söhne Andreas della Robbia, beide Dominikaner und begeisterte Anhänger Savonarolas, urkundlich an einer gemeinsamen Arbeit nachgewiesen werden; Fra Ambrogio scheint aber dabei in erster Reihe gestanden zu haben. In einem Zahlungsvermerk vom 16. November 1527 heißt es: frater Ambrosius de Florentia pictor abuit et recepit a Sebastiano Amici de Macerata florenos quadraginta duos pro parte mercedis capelle per fratrem Ambrosium laborandam et construendam.

Laut einem zweiten Vermerk vom 19. September 1528 bezahlt der Neffe Pierantonio des inzwischen verstorbenen Bestellers »volens adimplere voluntatem Sebastiani sui patrui« neuerdings 42 Gulden an »Frater quondam fratris Ambrosij« und am 14. Oktober des gleichen Jahres erhält »frater Mathias florentinus constructor pro parte pretii dicte capelle« von Pierantonio 10 weitere Goldgulden. Zu der gleichen Zeit arbeitete Fra Mattia am Altar für Montecassiano (er erhält urkundlich am 24. Mai und 4. Juli 1528 Abschlagszahlungen für dieses Werk, und ist noch im Februar 1529 daran beschäftigt); es ist somit mehr als wahrscheinlich, daß er auch die Kapelle für Macerata in Montecassiano verfertigt habe, wo ihm »in aedibus Comunitatis prope macellum« Werkstätte und Brennofen eingerichtet worden war. Und hier ist sein Bruder Ambrogio auch laut obigen Zeugnissen zwischen dem 16. November 1527 und 19. September 1528 verstorben.

Leider ist dies bedeutende Werk (das nach dem Vertrag 16 römische Fuß breit und verhältnismäßig hoch sein sollte) 1754 bei einer völligen Umrestaurierung der (übrigens seit 1810 niedergelegten) Kirche S. Francesco zugrunde gegangen. — Der Verfasser vermutet, es könnten drei Predellenszenen, von denen die eine (mit der Szene der Fußsalbung durch Maria Magdalena) sich in seinem Besitze befindet, die beiden andern im Museum zu Ripatransone bewahrt werden, dem in Rede stehenden Altar angehört haben. *C. v. Fabriczy.*



Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Beissel, Stephan, S. J. Fra Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke. Zweite vermehrte und umgearbeitete Auflage. Mit 5 Tafeln und 89 Textbildern. Freiburg i. B. Herdersche Verlagshandlung. M. 8.50.

Burckhard, Rudolf. Cima da Conegliano. Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Mit 31 Abbildungen. Leipzig. Karl W. Hiersemann.

Geisberg, Dr. Max. Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 3 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 22.

Justi, Ludwig. Dürers Dresdener Altar. Mit 7 Abbildungen. Leipzig. E. A. Seemann.

Prokop, August. Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst. 4 Bände mit einer Karte, über 1600 Textillustrationen, genealogischen Tabellen, chronologischen Baudaten etc. Wien. R. Spies & Co.

Schapire, Dr. Rosa. Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.50.

Zu den Nachrichten über die Ecclesia Portuensis in Clermont-Ferrand (Urbs Arverna).

Von **Felix Witting.**

Die Prüfung der Nachrichten, welche uns über die ältere Anlage der Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand erhalten sind, läßt an mehr als einer Stelle Unklarheiten empfinden, deren Beseitigung für unsere Einsicht in die Geschichte der auvergnatischen Kirchenbaukunst nicht ohne Belang ist. Der anonyme Autor der Nachrichtensammlung De sanctis, ecclesiis et monasteriis Claramontanis[1]) berichtet mehrere Male über eine durch den Bischof Avitus im sechsten Jahrhundert gegründete Marienkirche. Sanctissimus iterum Avitus . . . in urbe Averna, qua . . . . domino annente Cathedram Pontificalem susceperat, in locum, qui ab antiquis Portus vocabatur, in bonore S. Dei Genetricis et Virginis Mariae Ecclesiam eleganter construxit, quam et multis Sanctorum reliquiis diligenter adornavit, lautet der ausführlichste Bericht.[2]) Weiterhin spricht er von einer Ecclesia S. Mariae principalis, quam Avitus Pontifex-Claramontensis condidit, wobei er sich auf eine betus Historia S. Aviti (mscc. ex vet. lib. Portuensis Ecclesiae) beruft,[3]) und zitiert aus einem andern Manuskript die Verse: Hoc templum sanctus primo fundavit Avitus / Inclytus antistes nobilis et genere. Diese von Avitus erbaute ecclesia in locum constructa, qui ab antiquis Portus vocabatur, ist offenbar dieselbe, welche nach dem Kompilator der Bischof Sigo (863[?]—868) restaurierte: S. Sigo . . . . . qui Portuensem Ecclesiam a Normannis primum eversam reparavit, und welche a. 959 der Bischof Stephanus in einem Scriptum beneficiale als ecclesia S. Mariae, quae dicitur principalis bezeichnet.[4]) Eine Kirche ähnlichen Titels in Clermont-Ferrand begegnet weiterhin bei Helgaldus Floriacensis (11. Jahrh.), dessen Vita Roberti Regis[5]) den Passus enthält: Caput autem ipsius Monasterii (d. h. von

---

[1]) De sanctis, ecclesiis et monesteriis Claramontanis libelli duo, auct. anonymi, qui vixit circa annum DCCCL, bei Labbe bibl. nova mscr. ed. Paris. MDCLVII, vol. II, p. 707 sqq., wo eine ältere durch Notizen erweiterte Ausgabe durch Jo. Savero (1608) erwähnt wird, die dem Text bei Labbe zugrunde liegt.

[2]) l. c. p. 711. — [3]) l. c. — [4]) l. c.

[5]) Epitoma vitae Roberti regis, ex alterius monachi scriptis (Pithou, SS. XI, 59—79, Migne CXLI, 903—936, Labbe, l. c. p. 710).

Saint-Aiguan in Orléans) fecit (sc. Robertus rex) miro opere in similitudinem Monasterii S. Mariae Matris Domini et SS. Agricolae et Vitalis in Claramonte constituti. Hier finden wir indes im Titel neben der Gottesmutter die hl. Agricola und Vitalis genannt, von denen der Kompilator hinsichtlich des Avitusbaues nichts weiß. Er berichtet nur kurz, daß die Reliquien der genannten beiden Heiligen von Bischof Namatius (446—462) aus Bologna nach der Stadt der Arverner kommen gelassen seien, ohne anzugeben, für welche Kirche. Das führt uns weiter auf Überlieferungen älterer Zeit, welche uns bei Gregor von Tours erhalten sind. Dieser berichtet Hist. eccles. Francorum lib. II, cap. 16:[6]) Sanctus vero Namatius post obitum Rustici episcopi apud Arvernus in diebus illis VIII erat episcopus. Hic ecclesiam, qui nunc constat et senior intra murus civitatis habetur, suo studio fabricavit ..... Exactum ergo in XII° anno beatus pontifex edificium, Bononiae civitatum Italiae sacerdotes dirigit, ut ei reliquias SS. Agricolae et Vitalis exhibeant, — und In gloria Martyrum c. 43:[7]) Horum (SS. Agricolae et Vitalis) reliquias Namacius Arvernorum episcopus devota expetiit, ut scilicet eas in ecclesia, quam ipse construxerat, colloceret. ...... Congregatis vero civibus cum magus gaudio atque devotione sanctam ecclesiam bis inlustratam pignoribus dedicavit. Hier erfahren wir also von einer Ecclesia des Bischofs Namatius, in welche dieser die Reliquien der hl. Agricola und Vitalis aufnahm.

Überschauen wir diese Berichte, so ergibt sich zunächst, daß die bei dem Kompilator vorkommenden Titel: Ecclesia S. Dei Genetricis et Virginis Mariae, Ecclesia S. Mariae principalis (quae dicitur principalis), Ecclesia Portuensis sich auf eine und dieselbe Anlage beziehen. Die Notiz des Helgaud de Fleury muß für sich allein genommen werden, da sie auf einen Neubau des 11. Jahrhunderts geht. Hier ist nur eine teilweise Gemeinsamkeit des Titels mit dem des Avitusbaues vorhanden. Ist nun aber die von Bischof Namatius erbaute Ecclesia der hl. Agricola und Vitalis, welche der genannte Helgaud de Fleury in den Titel mit einbezieht, identisch mit der Marienkirche des Avitus? Was der Chronist des 11. Jahrhunderts, Helgaud, berichtet, ist noch nicht maßgebend für frühere Zeiten. Es ist sehr wohl möglich, daß die Verschmelzung der beiden Titel erst für den Neubau des 11. Jahrhunderts vollzogen wurde. Zunächst weist nichts darauf hin, daß der Namatiusbau und der Avitusbau identisch waren. Und selbst wenn der Kompilator berichtet, daß Avitus seine Anlage mit den Reliquien von Heiligen schmückte, so kann das mit der Nachricht von der Sendung von Reliquien auf Antrieb des Namatius nicht zusammengebracht werden: der Kompilator spricht

[6]) Mon. Germaniae, SS. Mer. I, p. 82. — [7]) l. c. p. 517.

von multae sanctorum reliquiae, Gregor von Tours nur von zwei Heiligen. Die Marienkirche des Avitus war eine neue Anlage zu den bereits vorhandenen Kirchen in der Arvernerstadt. Auffallen muß hier nun allerdings, daß Gregor von Tours nirgends von dieser Gründung Notiz nimmt. Da Avitus der Lehrer Gregors von Tours gewesen war und Gregor sich sonst auf Grund seiner Familienbeziehungen schon über die Vorgänge in der Stadt der Arverner recht gut unterrichtet zeigt, so dürfte man erwarten, daß er ein gewiß bedeutsames Ereignis wie die Gründung einer Kirche durch den 571 zum Bischof der Arverner erhobenen Avitus nicht übergangen haben würde. Statt dessen berichtet er[8]) nur, daß Avitus bei dem Einsturz der Antolianuskirche in Arvern sich um Anordnung von Vorsichtsmaßregeln verdient gemacht habe, und erwähnt dagegen eine Kirchengründung desselben in Thiers.[9]) Das auffallende Schweigen Gregors könnte vielleicht dadurch motiviert werden, daß man auf die Überarbeitung der Historia Francorum nach erstem vorläufigen Schlusse seitens Gregor hinwiese, wobei die Erwähnung des Avitusbaues in Arvern keine Aufnahme mehr fand. Aus welchem tiefern Grunde sonst etwa, könnte nur eine eingehendste Untersuchung der Gesamtverhältnisse klarlegen. Auf der andern Seite ist an der Glaubwürdigkeit des Kompilators nicht ohne weiteres zu zweifeln.[10]) Nach unserer jetzigen Kenntnis wäre das Bestehen eines Namatiusbaues und eines Avitusbaues das durchaus Glaubhafte. Eine Verschmelzung der beiden Anlagen fand, so läßt die Notiz des Helgaldus erkennen, wohl im 11. Jahrhundert erst statt, und auf dem Platze welcher der beiden ältern Kirchen aus dem 5. bezw. 6. Jahrhundert der Neubau errichtet wurde, dürften die Nachrichten klar erkennen lassen. Daß dabei wie im Titel so auch in der baukünstlerischen Konzeption eine Beziehung zum Namatiusbau gewahrt wurde, ist nach Ausweis der Überlieferung wie des noch heute bestehenden Baues aus dem 11. Jahrhundert wohl durchaus einleuchtend.

---

[8]) In Gloria Martyrum c. 64 (M. G. SS. Merov. I. p. 532).

[9]) l. c. cap. 66 (bezw. p. 533).

[10]) Auffallende Bestandteile in dem bei Labbe zum Abdruck gebrachten Texte wie z. B. die Anführung der oben herbeigezogenen Notiz des Helgaldus Floriacensis aus dem 11. Jahrhundert sind wohl Einschiebsel des ersten Herausgebers der Sammlung. Einzelne Nachrichten, wie z. B. die über eine dem hl. Michael geweihte vetus ecclesia (bei Labbe l. c. p. 710i), deuten darauf hin, daß der Kompilator in der Tat Überlieferungen alter Zeit benutzte. Er selbst macht, wie oben erwähnt, eine historia mscr. S. Aviti und einen andern liber. mscr., wie es scheint, metrischer Form, namhaft. Vielleicht lagen ihm auch auvergnatische Annalen vor, wie sie Arndt als teilweise Grundlage für Gregors von Tours Schriften vermutet.

Über einige Zeichnungen florentinischer Maler im königl. Kupferstichkabinett in Berlin.

Von A. v. Beckerath.

In dem vor kurzem herausgekommenen Werke »The drawings of the Florentine painters« hat der Verfasser, Herr Bernhard Berenson, auch Zeichnungen im Königl. Kupferstichkabinett in Berlin seiner Beurteilung unterzogen.

Da ich in vielen Fällen mit Herrn Berenson nicht übereinstimmen kann, will ich versuchen, in folgendem meine abweichende Meinung darzulegen und zu motivieren.

Ich führe die Zeichnungen unter den Namen der Künstler auf, denen sie im Königl. Kabinett zugeschrieben sind und lasse im Anschluß daran die veränderte Attribution des Katalogs Berenson folgen.

Sandro Botticelli. I. Studie zu einem Gottvater. $19^1/_2 \times 26^1/_2$. Silberstiftzeichnung. Berenson: Compagno di Pesellino. Plate 39.

B. bringt diese Zeichnung in Verbindung mit dem Gottvater in dem Bilde der Trinität von Pesellino in der Nationalgallery und sagt »now if this Trinity were by Pesellino, this sketch would be by him also«. Nach seiner Ansicht ist aber die Trinität von einem Nachfolger Pesellinos, den Frau Mary Logan im Juli- und Oktoberheft der Gazette des beaux arts 1901 als Compagno di Pesellino konstruiert hat und so wird diesem die Zeichnung gegeben. Bisher schon war die Autorschaft keines Bildes des Quattrocento besser durch Dokumente beglaubigt, als die dieser Trinität; nach den nun neuerdings in der Rivista d'Arte von Peleo Bacci publizierten Dokumenten ist gar kein Zweifel mehr möglich, daß Pesellino der Autor des Bildes ist. Logischerweise muß B. nun die Zeichnung Pesellino geben, was amüsant ist und Frau Logan fühlt sich vielleicht veranlaßt, ihre radikalen Ansichten über die Trinität zu modifizieren; in ihrem Artikel über den Compagno hatte sie den Mut, das noble Bild bête und ennuyeux zu nennen! Beim Vergleich der beiden alten gekrönten Männer in der Trinität und in der Zeichnung ist eine gewisse äußerliche Ähnlichkeit vorhanden, aber ebenso klar ist es, daß die Zeichnung nur einer ca. 25 Jahre späteren Epoche angehören kann,

als das Bild. (Pesellino starb am 29. Juli 1457). In der Zeichnung läßt die Gewandung alle wesentlichen Teile des Körpers hervortreten, den sie in freien und schwungvollen Falten umgibt. In dem Bilde bedeckt die Gewandung mit ihren eckigen Falten und tiefen Brüchen die Formen des Körpers und läßt sie kaum erraten. B. wird eine Zeichnung in gleicher Technik und Entwicklung der Gewandung, wie die Berliner, die um 1457 ca. sicher zu datieren ist, nicht nachweisen können. Die schöne Zeichnung einer Mater dolorosa, British Museum, plate 35, ist nicht von Fra Filippo, sondern von einem späteren Meister; wie Fra Filippo in seinen letzten Jahren zeichnete (um 1463 begann er die Stefano-Geschichten in Prato zu malen), sehen wir an der Zeichnung in Hamburg, plate 34, sie ist weit altertümlicher in Technik und Gewandung, wie die Londoner und Berliner Zeichnungen. Letztere bitte ich nun mit den alten bärtigen Männern auf den Bildern Botticellis: Madonna mit den beiden Johannes, Berlin, und den beiden großen Nr. 85 und 73 in der Akademie in Florenz, vergleichen zu wollen und man wird Übereinstimmung in Typen, Extremitäten und Gewandung finden. Haare und Bart sind mit der Botticelli eigentümlichen Meisterschaft gegeben. Die Technik ist die des Meisters, in Qualität steht die Zeichnung auf der Höhe seiner Kunst. Von Compagno, einem geringen Nachahmer Pesellinos, existieren überhaupt keine Zeichnungen, um so verwegener war es, demselben eine solche Meisterzeichnung zuschreiben zu wollen.

Sandro Botticelli. II. Das kanaanitische Weib und die Apostel. 14 3/4 × 16 1/4. Federzeichnung. Berenson: Amico die Sandro. Reproduziert f'50, Berliner Renaissance-Ausstellung 1898.

Ich kann in dieser Zeichnung nur Botticelli sehen. Die überaus leidenschaftlich bewegte Frau, die lebhaft gestikulierenden Apostel, deren Typen, die schwungvoll hart und scharf gebrochenen Draperien, kommen übereinstimmend mit den Bildern des Meisters um 1490 vor. Die Studie zu einem hl. Thomas in der Ambrosiana, die B. unter Nr. 569 als echte Botticelli-Zeichnung beschreibt, stimmt in jeder Beziehung mit der Berliner Zeichnung.

Die Zeichnung in Florenz, Auferweckung eines Jünglings, die B. auf f. 71 in Beziehung zur Berliner Zeichnung bespricht, mag von seinem Amico sein, von Botticelli ist sie nicht. Es ist ein Irrtum, wenn B. sie für ein Pendant der Berliner Zeichnung hält.

Benozzo Gozzoli. Studie zu Engelköpfen. 14 3/4 × 24. Federzeichnung in Bister. Berenson: Schule Benozzos.

Herr Berenson gibt keinen Grund an, weshalb er diese Zeichnung nicht anerkennt und der Schule zuschreibt. Ich halte die Zeichnung für



eine Originalzeichnung. Die Übereinstimmung in den Typen mit den Engeln in der Kapelle des Palazzos Riccardi ist schlagend.

Ich benutze die Gelegenheit, um einige Worte über die Zeichnung in Windsor zu sagen, welche Herr Berenson auf plate 3 gibt und welche er Fra Angelico läßt. Der unwiderstehliche Drang, von dem Herr Berenson beseelt ist, alle traditionellen Werte umzuwerten, hat vor der Schönheit dieser Zeichnung, mit Unrecht, Halt gemacht. Diese Zeichnung nach dem Typus und nach der vorgeschrittenen Technik, ist von Benozzo und nicht von Angelico.

Schlimmer ist, was Herr Berenson über die Federzeichnungen auf der Rückseite dieses Blattes (plate 4) sagt. Er hält sie für Originalskizzen Angelicos für die Fresken in der St. Nikolauskapelle im Vatikan.

Das ist nicht möglich, denn die drei Figuren kommen in zwei verschiedenen Fresken tale quale wieder. Nach aller Logik können sie nur nach den Fresken, nicht für dieselben gemacht worden sein. Auch diese Federzeichnungen sind von Benozzo, die Hand ist dieselbe wie auf den auf plate 7 und 8 wiedergegebenen Zeichnungen desselben.

Noch bedenklicher erscheint mir der lange Exkurs über Form und Linie in seiner bekannten geistreichen Weise (auf plate 4 und 5), zu dem sich Herr Berenson durch diese Zeichnungen veranlaßt findet.

Da die Zeichnungen nicht von Fra Angelico sind, nicht von ihm sein können, so fällt das Kartenhaus zusammen.

Die Zeichnung des Propheten David auf plate 2 ist viel zu schwach für einen so großen Künstler, wie Fra Fra Angelico, sie ermangelt durchaus seines unfehlbaren Liniengefühls. Der Prophet sitzt gar nicht ordentlich, die Draperien sind zu gering für Angelico. Diese Zeichnung wird von irgend einem Miniaturmaler sein.

Fra Bartolommeo. Heilige Familie mit Johannes. Kohlenzeichnung. $39 \times 27^1/_2$. Berenson: Fra Paolino. Lippmann, Zeichnungen alter Meister.

Bei der ausgesprochenen Antipathie Herrn Berensons gegen Fra Bartolommeo wird es ihm schwer, das Zeichnungswerk des Künstlers gerecht beurteilen zu können. Er ist sogar geneigt, Fra Paolino auf Kosten Fra Bartolommeos zu überschätzen. Schließlich wird er aber doch zugestehen müssen, daß Fra Bartolommeo der große Meister bleibt, und daß Fra Paolino, als »a painstaking pupil, a slavish imitator« richtig von ihm charakterisiert worden ist.

Bei Gemälden wird man bezüglich der Autorschaft dieser beiden Künstler heute keine Zweifel mehr haben; dasselbe muß aber auch bei Zeichnungen der Fall sein. Die Qualitätsunterschiede des Meisters und

des Schülers müssen sich auch in ihren Zeichnungen mit Leichtigkeit herausfinden lassen.

Herr Berenson will das allerdings nicht zugeben, er gesteht, daß es ein Problem sei, eine sorglos und skizzenhaft gemachte Zeichnung des Meisters von der des Schülers zu unterscheiden, f. 143 sagt er: »that is not to besettled easily, I have done, what I could to decide, but I feel no great confidence in my conclusions.« Herr Berenson irrt sich nun nicht allein bei sorglos und skizzenhaft gemachten Kohlenzeichnungen, sondern gerade bei ausgeführten Kohlenzeichnungen. Bei jeder ausgeführten Kohlenzeichnung ist ihm die Autorschaft Fra Bartolommeos verdächtig und er ist geneigt, sie Fra Paolino zu geben, so bei vielen Zeichnungen in den Uffizien, die bisher immer und mit Recht Fra Bartolommeo zugeschrieben waren und bei der prächtigen großen Kohlenzeichnung des Berliner Kabinetts. Zeichnungen, die Fra Paolino »on his own account« gemacht hat, findet Berenson »in every way of very good quality.« Zu diesen rechnet er die Studie in den Uffizien, für die Anbetung der Magier, die Paolino 1526 für S. Domenico in Pistoja gemacht hat, »Paolinos masterpiece«. Der Typus der Madonna in dieser Zeichnung gibt ihm genügenden Beweis, um zu behaupten, daß die große Zeichnung in Berlin von Paolino und nicht von Fra Bartolommeo ist!

Wie kann man zwei Zeichnungen, die in künstlerischer Qualität so verschieden sind wie diese, auf eine und dieselbe Künstlerhand zurückführen? In der Komposition geht die Berliner Zeichnung mit den Meisterwerken Fra Bartolommeos, den hl. Familien bei Lord Cowper und in der Corsiniana zusammen.

In technischer Beziehung, im Ausdruck, in Bestimmtheit der Konturen zeigt sie den Meister at his best.

Das »masterpiece« Paolinos offenbart dagegen in allem den »painstaking pupil«, den »slavisch imitator« Fra Bartolommeos, ohne jede Freiheit und Bestimmtheit in den Konturen.

Domenico Ghirlandajo. Unter den unbekannten Zeichnungen im Königl. Kupferstichkabinett entdeckte Herr Berenson eine Zeichnung von D. Ghirlandajo, die er unter Nr. 864 (16 × 13) seines Katalogs, als eine der charakteristischsten Skizzen des Meisters mit Triumph beschreibt.

Diese Zeichnung ist nicht von Ghirlandajo, sondern von einem unbekannten bolognesischen Künstler, von dessen Hand noch vier andere Zeichnungen mit der von Berenson entdeckten Ghirlandajo-Zeichnung zusammenlagen und zusammenliegen. Aus meiner Sammlung sind seitdem noch zehn Zeichnungen dieses Künstlers in das Kabinett gekommen. Wären alle diese Zeichnungen von D. Ghirlandajo, so würde

Berlin der erste Ort in der ganzen Welt für Ghirlandajos Zeichnungen geworden sein! Im Besitz von Herrn Carlo Prayer in Mailand befanden sich 40—50 Zeichnungen dieser Hand, die, wenn auch aus verschiedenen Epochen stammend, alle auf ein und denselben Künstler zurückgingen. In der Ausstellung alter Zeichnungen in Mailand 1880 waren viele dieser Zeichnungen ausgestellt; bald darauf kamen sie in den Handel. Daß der von Berenson neu entdeckte Ghirlandajo nicht von diesem Meister sein kann, sieht jeder Sachverständige auf den ersten Blick, wie konnte einem Kenner wie Berenson dieser große Irrtum passieren? Der Autor dieser Zeichnung steht im Bann von Costa und Francia und gehört zur bolognesischen Schule. Die überlangen, hageren Figuren, deren Physiognomien und Extremitäten, die Draperien haben absolut nichts mit Ghirlandajo zu tun.

Die langen Betrachtungen, die Berenson an die echte Gewandstudie Domenicos, welche das Königl. Kabinett besitzt, knüpft (ich habe dieselbe vor vielen Jahren in einem Konvolut gefunden), kann ich nicht für zutreffend erachten. Er hält dieselbe für eine Studie zu der Madonna in der Anbetung der Hirten in der Akademie Florenz.

Sehr unglücklich ist Berenson mit Zuweisung der auf plate 67 und 68 publizierten Porträtstudien an Ghirlandajo.

Der vortreffliche, energische Kopf, plate 68, ist sicher nicht von Ghirlandajo, er weicht in Auffassung, Form und Technik vollständig von ihm ab; irgend eine Ähnlichkeit mit den Köpfen der älteren Männer auf dem Fresko in S. Gimignano, wie Herr Berenson meint, vermag ich nicht zu entdecken.

Ich glaube nicht, daß diese schöne Zeichnung von einem Florentiner gemacht worden ist, ich halte sie für norditalienisch, wahrscheinlich ist sie venetianisch.

Die Bemerkung auf f. 114 über diese Zeichnung ist sehr bezeichnend für des Autors Selbstgefühl und Überhebung.

Zu der Frau, zu äußerst links, auf dem Fresko der Geburt der Jungfrau von Domenico in S. Maria Novella, gibt es eine Studie in Chatsworth, die zu den kapitalsten Leistungen des Meisters gehört.

Zu der Matrone neben dieser Frau, glaubt Herr Berenson eine Studie in einem Kopf in Windsor plate 67 entdeckt zu haben. Ich will darüber hinweggehen, daß man im Zweifel sein kann, ob in diesem Kopf eine Frau oder ein Mann dargestellt ist — ich denke, es ist ein Mann — jedenfalls handelt es sich um eine junge Persönlichkeit, die mit der Matrone auf dem Fresko auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit hat. Zudem ist die Zeichnung in Windsor ganz verschieden von Domenicos Art und Weise, die sich in der schönen Zeichnung in Chatsworth in normalster Qualität manifestieren.

Die Windsorzeichnung steht Lorenzo di Credi nahe und ist wahrscheinlich von ihm.

Daß Ghirlandajo in den Fresken in S. Maria Novella die Herren und Damen von Florenz (seine Zeitgenossen) dargestellt hat, melden die alten Autoren. Die Damen, in dem Fresko der Geburt der Jungfrau, welche gratulieren kommen, sind augenscheinlich nach dem Leben porträtiert. Die Matrone, die zweite zu äußerst links, wird davon keine Ausnahme gemacht haben. Hätte aber Ghirlandajo sich bei ihr des verzwickten Modus, den Berenson zugunsten der Verwertung des jugendlichen Kopfs in Windsor erdichtet hat, bedient, so wäre die Dame eben nicht nach dem Leben porträtiert, was aller Wahrscheinlichkeit nach der Fall sein muß.

Michel Angelo Buonarroti. I. Männlicher Akt. Federzeichnung in Bister. 21 × 29. Berenson: Schule M. Angelos.

Daß Berenson diese Zeichnung nicht als Originalzeichnung Michel Angelos anerkennen will, bedauere ich für ihn, bisher ist sie meines Wissens noch von keinem Kenner bezweifelt worden.

Von Schattengebung kann ich auf der Zeichnung nichts entdecken, Michel Angelo hat die Federzeichnung über eine Vorzeichnung in Kohle gemacht, welche letztere stehengeblieben ist.

Die schön aufgebauschte Hypothese, daß R. da Montelupo der Autor der Zeichnung sei, weil die Schatten von links nach rechts gehen, fällt mit der Schattenlosigkeit.

Mir erscheint der Rhytmus in der Bewegung allein für die Autorschaft Michel Angelos zu sprechen.

Seine Art und Weise zeigen sich darin, wie die Figur konstruiert und balanziert ist. Die momentane Wendung des Kopfes ist vorzüglich mit wenigen Strichen ausgedrückt.

Auf der Rückseite der Zeichnung sind nicht wenige Worte bloß, sondern die ganze Seite ist vollgeschrieben.

Es handelt sich, nach Milanesi, um ein Ricordofragment von Auslagen, die Michel Angelo 1519 in Carrara für die Fassade von S. Lorenzo gemacht hat, wahrscheinlich von der Hand seines Gehilfen Pietro Urbano.

Wenn sich Herr Berenson die Zeichnungen, die er beurteilt, doch etwas genauer ansehen wollte!

Michel Angelo Buonarroti. II. Entwurf zu dem Grabmal Julius II vom Jahre 1513. Federzeichnung. 41 × 56. Auf der Rückseite Zeichnung von Beinen und Knien. Berenson: School of Michel Angelo.

Auf den erbitterten Vernichtungskampf gegen den Entwurf zu dem Grabmal Julius II., den Herr Berenson auf sieben Seiten seines volumi-



nösen Werkes, in der ihm eigentümlichen extremen, nervösen Ausdrucksweise und in ermüdendster Länge führt, gehe ich nicht weiter ein.

Seitdem Herr Professor Schmarsow 1884 in einer vorzüglichen Abhandlung im Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen diesen Entwurf bekannt gemacht hat, sind nun zwanzig Jahre verflossen.

In dieser langen Zeit ist der Entwurf von den ersten Kunstkennern und Kunstschriftstellern des In- und Auslandes als authentisches Werk Michel Angelos anerkannt worden, was Berenson zu seinem Schmerz zugestehen muß.

Wenn Berenson die Zeichnung ein tattered and forlorn sheet nennt, so stimme ich dem zu, die Zeichnung ist in der Tat in einem traurigen Zustand der Erhaltung.

Was kann aber mehr für diesen Entwurf sprechen, als daß, trotz der mangelhaften Erhaltung, die darin zur Darstellung gekommene Idee des Grabmals, als diejenige Michel Angelos vom Jahre 1513, allgemeine Anerkennung gefunden hat. Die Zeit wird lehren, ob Herr Berenson daran etwas ändern wird.

Ich beschränke mich auf einige Bemerkungen. Die Zeichnung stammt angeblich aus dem Besitz Papst Paul IV. Caraffa. Dessen Sammlung wurde von seinen Nachkommen, Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, an einen römischen Kunsthändler verkauft.

Einige meiner schönsten und wertvollsten italienischen Zeichnungen stammen aus dieser Sammlung.

Die dem Originalentwurf des Grabmals beiliegende Kopie desselben ist jedenfalls im Cinquecento gemacht worden. (Wahrscheinlich wegen des damals schon schlechten Zustandes des Originals.)

Diese Kopie hat folgende Unterschrift:

> »questo disegno é di mano di Michel Angelo Buonarota havuto da M. Jacomo Ronchetti pittore suo discepolo.«

Jacomo Ronchetti war ein römischer Maler des Cinquecento.

Die Federzeichnungen von Beinen und Knien auf der Rückseite der Zeichnung haben auch gelitten, aber viel weniger, als die Zeichnung auf der Vorderseite.

Daß diese Federzeichnungen der Rückseite Originalzeichnungen Michel Angelos sind, kann durch Konfrontation mit anderen echten Zeichnungen vollkommen bewiesen werden, vorausgesetzt, daß man sehen kann und sehen will.

Auf Seite 192 rühmt Berenson von sich, daß er sich zwölf Jahre lang mit dem Studium Michel Angelos beschäftigt habe. (Ich bitte den Passus nachzulesen, er ist für den Autor sehr charakteristisch.)



Ja, wenn man mit Fleiß und Eifer ein unfehlbarer Beurteiler in Sachen Michel Angelos werden könnte! Dazu gehören aber noch viele andere Eigenschaften, die Herr Berenson augenscheinlich nicht besitzt.

Daß Berenson nicht fähig ist, den wirklichen Michel Angelo zu begreifen, sondern nur seinen eigenen (after his own feeling), dafür möge das Folgende vorläufig als Beispiel dienen.

Die endlosen, langatmigen Auseinandersetzungen über die Berliner Zeichnung unterbricht Berenson ex abrupto, durch einen Angriff auf den Giovannino, diesen Schatz der Königl. Museen in Berlin, den er für nur Michelangelesque erklärt.

Ich dächte, die Akten über den Giovannino seien längst geschlossen und kein Sachverständiger zweifele mehr an der Authentizität dieser herrlichen Statue.

Nun kommt Berenson, post festum, noch mit seinem Zweifel!

Gegen die pilasterartig fungierenden Termini an der Außenwand des Grabmals Julius II., vor denen die Sklaven gefesselt stehen, hat Berenson eine wahre Idiosynkrasie, er nennt sie a Hindu contrivance. Daß dieses eigentümliche Motiv auf Michel Angelo zurückgehen soll, sind ihm stupid assumptions! (Immer diese extremen Kraftausdrücke!)

Nach den Nachrichten, die über das Grabmal auf uns gekommen sind, kann gar kein Zweifel obwalten, daß dieses absonderliche Motiv Michel Angelos eigenste Schöpfung ist.

Justi nennt es »ganz aus Michel Angelos Kopf entsprungen«.

Vol. II S. 97 schreibt Berenson: All contemporary accounts speak of the slaves as standing against pilasters crowned with hermae.

Wer möchte zweifeln, daß in den Sklaven im Louvre, im Boboligarten, in den 6 prigioni auf der Zeichnung in Oxford, dieses Motiv vorausgesetzt ist?

Berenson bemerkt: Michel Angelo was appearently capable of much that shocks our taste and sense of fittness.

In diesem vorliegenden Fall hat sich Michel Angelo augenscheinlich nicht nach dem taste und sense of fittness des Herrn Bernhard Berenson gerichtet!

Warum hat Berenson das vorzügliche, höchst anregende Buch von Justi über Michel Angelo nicht gelesen, das ihm ein vortrefflicher Pfadführer in Sachen des divino maestro gewesen wäre?

Auf Seite 223/224 dieses Buches findet er eine ausführliche Erklärung dieser Termini bei Michel Angelo.

Die Termini sind aus antiken Reminiszenzen, trotz ihrer nicht antiken Anwendung, zu erklären.

»Durch die Hermen wird den übermütigen Triumphator — Symbolen am Grabmal, das »Memento mori« zugefügt.«



Gegenüber der großartigen umfassenden Darstellung der Tragödie des Grabmals Julius II., die Justi in seinem Michel Angelo gibt, erscheint recht dilettantisch, was Berenson darüber sagt.

Und nun das schlimmste Beispiel der Verkennung Michel Angelos, die Degradierung des herrlichen Kartons der Madonna mit dem säugenden Kinde in der Galleria Buonarroti! Dieses bewundernswerte Kunstwerk soll nach Berenson — horribile dictu — von dem Simpel Bugiardini sein! (Die Abbildung dieser Madonna auf plate 151.)

Für Berensons Autorität in Sachen Michel Angelos ist das ein schwerer Schlag!

Wie soll man sich mit ihm verständigen, wenn er höchste Leistungen der Kunst so verkennen kann.

Berenson schreibt: This drawing is of course ascribed to Michel Angelo and this attribution has never been disputed, nor indeed has the drawing ever received much attention.

Aber ich bitte, in der Casa Buonarroti, die jeden Tag geöffnet ist und Tausende von Besuchern im Jahre empfängt, ist diese Zeichnung an hervorragender Stelle aufgehängt, im Gsell Fels und im Bädecker steht sie mit einem Stern bezeichnet!

Und da soll diese Zeichnung bisher wenig beachtet worden sein?

Dringt denn der Menschheit Stimme nicht zu Herrn Berenson, obgleich er in Florenz wohnt!

Wie oft habe ich in den letzten dreißig Jahren allein und mit Fachgenossen bewundernd vor dieser Zeichnung gestanden!

Ich beginne mit den äußerlichen Gründen, die Berenson gegen die Zeichnung ausführt:

> certainly the drawing is not by Michel Angelo. It is not only in quality altogether unworthy of him, but the materials, black and red chalk with much white, are to my knowledge never again found in any existing work of that master and the Child besides being modelled in a way that is not Michel Angelos not even of his type.

Auch ich kenne keine Zeichnung Michel Angelos, die mit denselben Materialien, wie hier bei dem Kinde, ausgeführt worden ist, aber ist dies ein hinreichender Grund, die Autorschaft Michel Angelos zu bestreiten, wenn sonst alles unzweifelhaft auf ihn hinweist?

Der Karton wird für ein Mamorrelief bestimmt gewesen sein und es hat dem Meister gefallen, daraufhin das Kind in besonderer Weise zu behandeln.

Da alle Kartons Michel Angelos, bis auf den im British Museum, verloren gegangen sind, können wir uns freuen, daß dieser uns erhalten geblieben ist. Die Behandlung des Kindes, abgesehen von dem Unter-

schied in den Materialien, ist nun genau so, wie die der Körper im Bargello-Tondo und im Doni-Tondo. Die Konturen sind hart, dick, fast brutal, das Fleisch erscheint dadurch wie eingedämmt und quillt quasi hervor, es ist weich und zart, wie wirkliches Fleisch, die Rundung des Körpers ist vollkommen gelungen.

Licht, Schatten, Halbschatten sind so, wie auf den obenerwähnten Tondi.

Neben der Madonna in Casa Buonarroti hängt (Nr. 73 in Cart. 16) eine frühe, herrliche Federzeichnung, »ein junger Mann vom Rücken gesehen«, zu dem Karton von Pisa gehörig.

Von der Verschiedenheit des Materials abgesehen, ist auch hier die Behandlung dieselbe.

Die roten Schraffierungen rechts am Körper des Kindes, um den Kontur hervorzuheben, finden sich auf dem Bargello-Tondo, ganz analog im Marmor.

Berenson schreibt weiter: The Virgins right hand resting on the Childs shoulder is peculiar in that the index finger is drawn away as far, as it will go from the others.

Berenson findet diesen singular mannerism in this exact degree, bei Bugiardini und Franciabigio und schließlich findet er, daß wegen der nahen Verbindung Bugiardinis mit Michel Angelo Bugiardini der Autor des Kartons in Casa Buonarroti ist!!!

Atmen wir auf!

Merkwürdigerweise hat Berenson ganz übersehen, daß dieser singular mannerism bei Michel Angelo selber sehr häufig vorkommt, z. B. bei den Madonnen in der Pietà und im Londoner Tondo, bei dem Sklaven in Paris, bei dem Christus in der Minerva, bei dem Jeremias in der Sistina, also kann dieser mannerism bei der Madonna in Casa Buonarroti, nicht gegen Michel Angelo sprechen, sondern spricht gerade für ihn!

Das einzige Beispiel für Bugiardinis peculiar hand, welches Berenson anführt (in dem Bilde des Täufers in Bologna) paßt nun unglücklicherweise und merkwürdigerweise gar nicht, denn hier umfaßt die Hand die Trinkschale und hält sie naturgemäß mit den ausgestreckten Fingern.

Die Pointe ist aber, daß die Hand mit den ausgestreckten Fingern aufliegt, wie in der rechten Hand der Madonna in Casa Buonarroti, von der Herr Berenson ausgegangen ist.

In der Modellierung kann ich zwischen dem Kinde auf dem Karton und dem auf dem Altarbild Bugiardinis in Bologna nicht die entfernteste Ähnlichkeit entdecken.

Herr Berenson kennt nur zwei Zeichnungen von Bugiardini.

Derjenigen bei Herrn Loeser kann ich mich nicht mehr entsinnen; dagegen habe ich die in den Uffizien genau geprüft. Diese Zeichnung ist gering, ich halte sie nicht für eine Originalzeichnung, die Aufschrift des Künstlernamens rührt aus späterer Zeit.

Diesem brillanten Zeichnungsoeuvre Bugiardinis wird nun der Karton in Casa Buonarroti beigefügt!

Was Herr Berenson über diesen Karton sagt, möge der geneigte Leser auf Seite 250 nachlesen. Alles scheint mir total verkehrt, a rovescio wie der Italiener sagt.

Wegen des wichtigen Falles und in Anbetracht des bedeutenden Kunstwerks, um das es sich handelt, will ich meine Beurteilung dagegen geben.

Der Karton in der Galleria Buonarroti ist für die Ausführung in Marmor gemacht, er soll für die Madonna Medici bestimmt gewesen sein. Das Kind ist ja gewissermaßen schon ein Vorgedanke des Kindes dort, aber die Komposition tut der Natur viel weniger Zwang an und ist anspruchsloser.

Die Art, wie das Kind von der Mutter umfaßt wird, erinnert an ähnliche Kompositionen untèr den Vorfahren Christi in den Lünetten der Sistina.

Es wird wohl erlaubt sein, anzunehmen, daß der Karton um diese Zeit zu datieren ist.

Die Madonna sitzt nach rechts; dadurch, daß die rechte Schulter zurücksteht, während die linke Schulter vorsteht, wird die räumliche Tiefe akzentuiert, ähnlich wie beim h. Mathäus, aber dort umgekehrt.

Ihr Haupt ist nach links gewandt, der Blick scheint durch etwas außerhalb der Komposition gefesselt, ebenso blicken die Madonnen im Bargello-Tondo und die »an der Mauer« in die Weite.

Der linke Arm, die linke Hand sind Wunder der Zeichenkunst. Die Überschneidung des rechten Armes ist von erstaunlicher Genauigkeit. Von besonderer Schönheit und zarter Empfindung ist, wie die rechte Hand herauskommt und das Kind umfaßt.

Gegenüber der gelassenen Passivität der Madonna, steht im wirkungsvollsten Kontrast die stürmische Wucht und Gewalt, mit der sich das Kind an die Brust der Mutter wirft; der Körper des Kindes ist ganz von diesem Bewegungsmotiv durchzittert.

Und nun die Formen des Kindes, die Modellierung desselben! Man betrachte die Hüften, die Bauchpartien, den großen Bauchmuskel, den rechten Arm mit dem vorzüglich verkürzten Oberarm, das ausgestreckte Bein mit dem zierlichen kleinen Fuß!

Wo soll man aufhören zu bewundern! Wie fest sitzt das Kind auf dem Knie der Mutter, wie liebevoll wird es von ihr umfaßt, wie geschlossen ist die Gruppe von Mutter und Kind, welchen Rhythmus hat sie!

Michel Angelo ist es selten wieder gelungen, das intime Verhältnis von Mutter und Kind in kunstvoller Komposition so rein und natürlich zu gestalten.

Antonio Pollajuolo. I. Herkules den Bogen spannend. Bisterzeichnung. 26,5, × 39. Berenson: School of A. Pollajuolo. Copy with shlight variations after the Herkules only, in Antonios Herkules & Nessus of the Jarves Collection at New Haven. That this is a copy treated in an almost frivolous, decorative spirit, will have to be admitted, by all who know Antonio in general, who know the painting in question and who have a feeling for line both as function and as rhytm!

Diese Zeichnung ist ein hervorragendes Meisterwerk und eine der vorzüglichsten Zeichnungen Antonios, die auf uns gekommen sind, sie läßt das außerordentliche Vermögen des Künstlers in der Darstellung körperlicher Kraftanstrengung erkennen. Die Präzision in der Wiedergabe der einzelnen Körperteile kann nicht übertroffen werden.

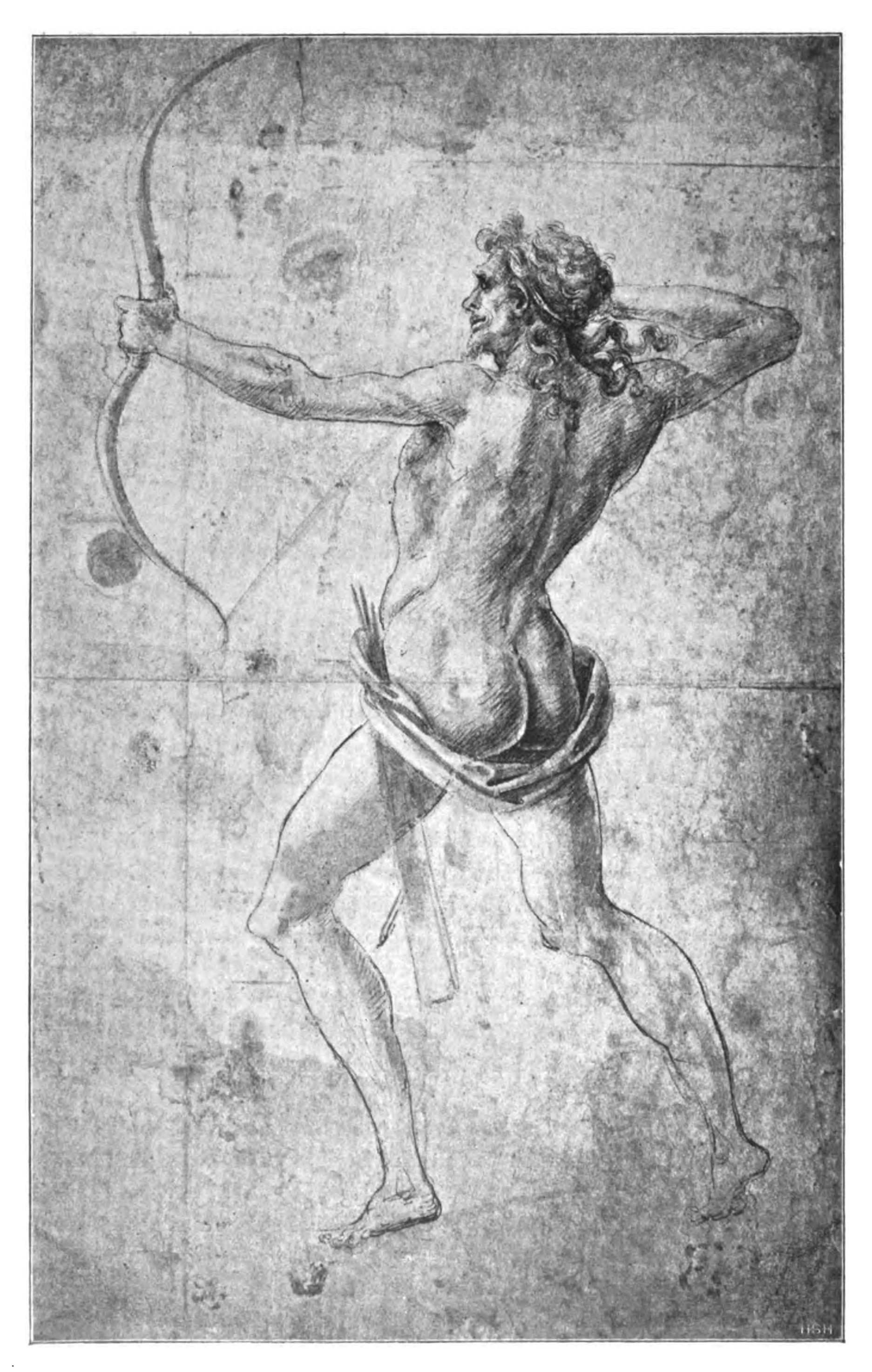
Vor allem hebe ich hervor den Rhythmus der Figur, die volle Lebendigkeit des Körpers, die anatomische Durchführung und doch malerische Behandlung des Rückens, dessen Fleischigkeit man vor Augen zu haben glaubt.

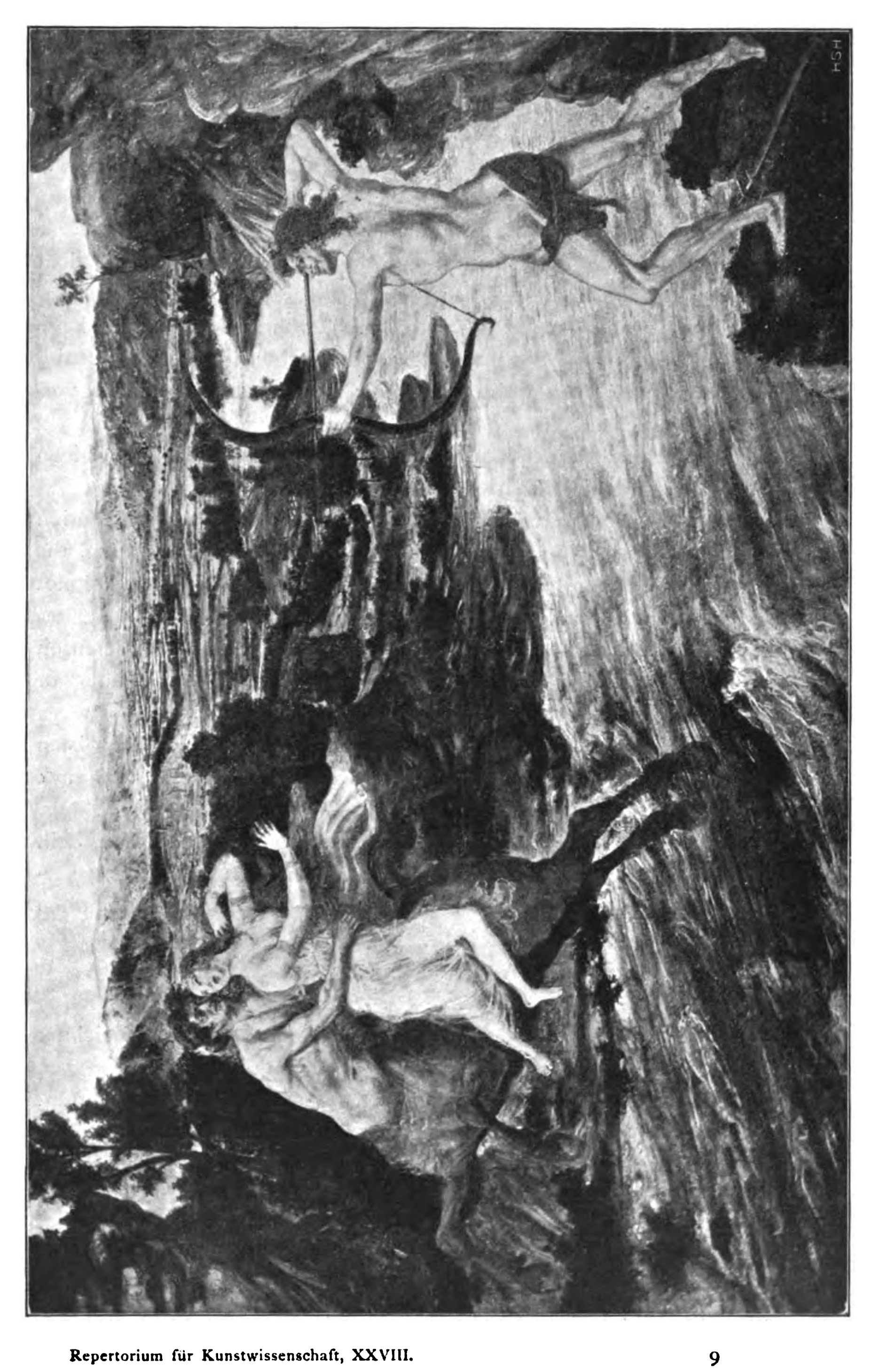
Auf meine Veranlassung schickte das Königl. Kupferstichkabinett eine Photographie dieser Zeichung an den Direktor der Jarves-Collection in New Haven, mit der Bitte, ihm eine Photographie des in deren Besitz befindlichen Bildes von Antonio Pollajuolo Herkules und Nessus, einzusenden.

Der Direktor, Herr John F. Weir, hatte die Freundlichkeit, diese Bitte zu erfüllen, und ich bin dadurch imstande, anbei mit der Abbildung der Berliner Zeichnung eine Abbildung des resp. Gemäldes geben zu können.

Herr Direktor Weir wird mir erlauben, den wichtigsten Inhalt seines Briefes hier wiederzugeben, da das Verhältnis der Zeichnung zu dem Bilde nicht schlagender geschildert werden kann:

It is quite evident, that the sketch of Herkules (in the act of killing Nessus) is by the same hand that pruduced the painting. The figure of Herkules is identical whith the exception of some slight changes in the accessories of drapery and the placing of the quiver which slight va-





riations to the end to identify the sketch as being of the same hand. The touch and handling is likewise the same while the figures are of exactly the same size. Doubt-less the sketch was used as a study for the painting.

Da die Figur des Herkules in dem Gemälde dieselbe Größe wie in der Zeichnung hat, ist letztere, deren Umrisse für die Übertragung durchstochen sind, also der Karton für das Gemälde.

Besser kann die Authentizität einer Quattrocentozeichnung nicht bewiesen werden, als in diesem Fall.

Die Berliner Zeichnung ist von außergewöhnlicher Grösse; kann mir Herr Berenson eine Quattrocentokopie nach einer Quattrocento-zeichnung in dieser Größe nachweisen? Mir ist niemals eine solche vorgekommen.

Das Wasserzeichen des Blattes ist eine Glockenblume mit zackigen Rändern zwischen zwei stilisierten Blättern.

Seite 24 erklärt Herr Berenson das Bild in der Jarves-Collection für ein authentisches Bild Pollajuolos »a gem of Florentine painting, the structure and the action of the Herkules as he draws his bow are not surpassed else where in Antonios best work«.

In seinem Katalog der School of Pollajuolo, führt Herr Berenson unter 1916, 1938—1940 Zeichnungen in Florenz auf, as perhaps or probably of the same hand as die Berliner Zeichnung.

Es sind dies Zeichnungen von dem bekannten Quattrocentokopisten aus der Schule Pollajuolos, von denen so viele sich in Florenz und auch in anderen Sammlungen befinden.

Daß Herrn Berensons Kenntnis der Zeichenkunst alter Meister, sein künstlerisches Empfinden, selbst gegenüber dieser Meisterzeichnung versagen würden, nimmt mich nicht wunder, nachdem ich weitere Studien in seinem neuen Werk gemacht habe.

Antonio Pollajuolo. II.

Mit- und Nachwelt haben Antonio Pollajuolo als ersten Zeichner seiner Zeit gerühmt.

B. Cellini schließt sein Lob des großen disegnatore mit den Worten: »questo uomo fece poche altre cose, ma solo disegnò mirabilmente ed a quel gran disegno sempre attese.«

Gegenüber diesem Ruhm sind wir in großer Verlegenheit, wenn wir die wenigen echten Zeichnungen des Meisters, die auf uns gekommen sind, betrachten.

Die eigenhändigen Malereien Antonios und gewiß auch seine Skulpturen, bestätigen seine Superiorität als gran disegnatore.

Ich bin aber geneigt, anzunehmen, daß sein Ruhm in dieser Beziehung, vor seinen Zeitgenossen, durch seine Kupferstiche entstanden ist. Der von ihm bezeichnete Kupferstich »Der Kampf der nackten Männer« und das nach seiner Komposition gestochene Blatt »Herkules im Kampf mit den Giganten«, verschafften seiner Zeichenkunst andauernd allgemeine Anerkennung und weiteste Verbreitung.

Diese Kupferstiche sind wahre Meister- und Bravourstücke und zeigen die Kunst Antonios in ihrer Quintessenz und in ihrer ganzen Eigentümlichkeit. Sein außerordentliches Vermögen, die menschlichen Körper in ihrer Struktur und Muskulatur in größter Bewegung, Anstrengung und Leidenschaft exakt und geistreich darzustellen, in komplizierten, aber vorzüglich abgerundeten Kompositionen.

Etwas von diesem großen Zug, dieser außerordentlichen Kraft, diesem souveränen Können, muß sich in einer echten Zeichnung Antonios wiederfinden.

Ich will hiernach die Zeichnungen, die Herr Berenson in seinem Katalog als echte Zeichnungen Antonios aufführt, einer kurzen Kritik unterwerfen. Echt sind:

Florenz: Der Karton der Caritas, plate 15.

„ Die Zeichnung eines Weihrauchgefäßes.

London: Die Zeichnung des Herkules und der Hydra, plate 13.

Letztere Zeichnung ist vortrefflich im Ausdruck des spontanen Lebens, der rapiden Bewegung. Das Lob, welches Herr Berenson dieser Zeichnung spendet, scheint mir aber doch übertrieben, von Rembrandt gibt es viele gleichwertige Zeichnungen dieser Art.

Die Studie zu dem Monument Fr. Forzas, in München, befindet sich in schlechtem Zustand, wird aber echt sein.

Die übrigen Zeichnungen, die Herr Berenson aufführt, kann ich nicht als echte Zeichnungen Antonios gelten lassen.

Lege ich die fragmentierte Zeichnung in Wilton House (Publikation Wilton House durch Herrn Strong) neben den Stich »Herkules und die Giganten«, so wird es sofort klar, daß diese Zeichnung nur Kopie sein kann. Den Körpern der Männer fehlt jede Muskulatur- und Strukturangabe, wie sie im Stich gegeben ist, wie der Gegenstand sie erfordert. Die Umrißlinien sind dünn und timide, die Zeichnung der Körper und Extremitäten unsicher und fehlerhaft. Hier ist nichts von dem großen Zug und der Leidenschaft im Stich.

Ich bemerke noch, daß im Stich der Körper des äußersten Mannes rechts durch den Rand des Stiches halbiert ist; in der Zeichnung ist ein Zwischenraum zwischen dem vollständigen Körper dieses Mannes und dem Rand.



Herr Berenson nennt diese Zeichnung »a perfect companion to the magnificent drawing in the British Museum«.

Dieses große Blatt »a prisoner brought before a judge« ist nun gewiß keine echte Zeichnung Antonios, plate, 18.

Die gleichmäßigen dürftigen Umrißlinien, ohne Rücksicht auf Licht und Schatten, der Mangel an jeder Andeutung von Muskulatur und Struktur, nehmen den Männern jede Körperlichkeit, jedes eigentliche Lebensgefühl, ganz entgegen der Art des Meisters und lassen sie wie Gespenster oder Schemen erscheinen, wofür der dargestellte Gegenstand, die stark bewegte Männergruppe hinter dem Gefangenen, doch keinen Grund abgibt.

Auffällig ist auch die Schlankheit der Körper, die sonst nicht vorkommt.

Die fast gleiche Komposition befindet sich bekanntlich in einem Rund, am Triumphbogen im Sebastiansbild Pollajuolos in der National-gallery und ist dort als Relief ausgeführt und nicht als Schattenspiel.

Dazu kommen die offenbaren Verzeichnungen resp. Zeichenfehler, die nur auf Rechnung des Kopisten oder Imitators zu setzen sind.

Der Körper des zweiten Mannes rechts mit ausgebreiteten Armen ist von hinten dargestellt, trotzdem dreht er seinen Kopf nach vorne, als wenn er von vorn dargestellt wäre. Diese Kopfwendung nach vorn, während der Körper von hinten gesehen ist, ist unmöglich.

Der rechte Arm des Mannes neben dem Gefangenen ist viel zu tief angesetzt, was faktisch nicht richtig ist.

Daß Herr Berenson die Studie zu einem hl. Sebastian bei Herrn Frizzoni (durch den letzteren als im Besitz Morellis publiziert) als echte Zeichnung Antonios aufführt, kann ich nur als sacrifizio d'inteletto aus Pietät gegen den von ihm so hochgeschätzten Senator Morelli ansehen, der die Zeichnung als von Antonio Pollajuolo kreierte.

Die Zeichnung ist ganz geringes Machwerk, ich kritisiere sie mit dem von Herrn Morelli so oft und mit Vorliebe gebrauchten Lapidar-ausdruck »wertlos«.

Die Zeichnung in der Albertina (abgebildet in Wickhoffs Katalog der Albertina) »two men conversing«, ist zu gering für Antonio.

Die Figuren haben nicht die lebensvollen Umrisse Antonios. Die Gewandung ist zu unruhig, roh und primitiv, ganz entfernt von der sorgsam intentionierten, gezirkelten Art (an den Goldschmied erinnernd), wie die Draperien z. B. an den Figuren in den Stickereien in der Opera del Duomo zu Florenz disponiert sind.

Die Umrißlinien werden fortwährend unterbrochen, das Körperliche der Männer kommt nur unvollkommen heraus. Die ganze Behandlung ist mehr malerisch, als plastisch.

Herr Professor Wickhoff hat diese Zeichnungen Andrea Castagno zugeschrieben. Für diesen Meister sind die Körper der Männer nicht gestreckt genug und zu gedrückt. Die Gewandfalten und deren Brüche setzen bei Castagno immer einen dicken Wollstoff voraus und sind niemals scharfkantig und eckig gebrochen, wie hier.

Adam und Eva in den Uffizien, plate 16 und 17.

Diese beiden Zeichnungen waren unter dem Konservator, Herrn Carlo Pini gesegneten Angedenkens, nicht ausgestellt. Bei der Neuordnung der ausgestellten Zeichnungen 1893, hat sie der jetzige verdienstvolle Inspektor Herr P. Nerino Ferri aus dem Depot heraufgeholt und ausgestellt. Die ursprüngliche Attribution war Signorelli, die durch Morelli in Antonio Pollajuolo umgeändert wurde.

Ich glaube, daß diese Zeichnungen auf Antonio zurückgehen, kann sie aber nur als Kopien nach ihm, keineswegs als Originalzeichnungen gelten lassen. (Eine zweite Kopie des Adam ist im Depot der Uffizien.)

Die Manieriertheit der Formgebung hat mich immer an den Stecher Robetta erinnert, der ja mehrere Kompositionen Antonios zu seinen Stichen benutzt hat. Er könnte diese Kopien gemacht haben.

In Qualität sind diese Zeichnungen weit unter Antonio. Die mageren Umrißlinien, die dürftigen Angaben der Muskulatur und der Struktur geben keinen Eindruck einer plastischen Körperlichkeit.

Man vergleiche den kleinen Esau, ein wahres Monstrum, mit dem Kinde im Arme der Caritas. Die Hände der beiden Figuren mit den Händen der Caritas, und man wird den Abgrund ermessen können, der diese Zeichnungen von einer echten Antonios trennt.

Die Landschaften sind mit dem Kohlenstift angelegt, schattiert und laviert, das kommt sonst bei Antonio nicht vor.

Bei der Überschlagung der Beine des Adams, sind die Konturen des verdeckten linken Unterbeines stehen geblieben, ich habe niemals eine Quattrocentooriginalzeichnung gesehen, wo das der Fall gewesen wäre.

Dieser Umstand allein spricht dafür, daß diese Zeichnung Kopie ist.

Der Kopf eines alten Mannes, der in Chantilly als Mantegna gilt und der Morelli s. Z. als Kopie erschien, ist eine geringe Zeichnung eines Oberitalieners. Es ist mir unbegreiflich, wie Herr Berenson diese Zeichnung für eine Originalzeichnung Antonios halten kann.

Der Täufer in den Uffizien, plate 14, wurde früher Giorgione zugeschrieben, dann auf Veranlassung von Morelli und Frizzoni, A. Pollajuolo gegeben.

Der Hauptgrund, wenn nicht der einzige Grund dafür, waren die Hände. Die kralligen Hände auf der Zeichnung haben allerdings Ähnlichkeit mit den Händen Antonios, es sind aber trotzdem nicht dieselben.

Ich bitte, die Hände des Täufers mit den Händen der Caritas und mit denen des rechts am Boden liegenden verwundeten Mannes in dem Stich des Kampfes der nackten Männer zu vergleichen und man wird sich des Unterschiedes bewußt werden.

Die Zwischenräume der Finger bei Antonio sind niemals so stark beschattet, wie auf der vorliegenden Zeichnung.

Daß ein Zeichner, wie Antonio, auf einem Blatt wie hier, dreimal die rechte, dreimal die linke Hand und zweimal die Beine zeichnet, ist gewiß auffallend.

Allein die Unsicherheit in den Konturen der Schultern und der Arme des Täufers hätte vor der Zuschreibung der Zeichnung an Antonio bewahren sollen.

Da ist nichts von dem genauen, bestimmten Formgefühl Antonios, das ohne Umschweife sofort das richtige trifft, sondern ein ängstliches Suchen und Tasten.

Die vorliegende Zeichnung, sicher eine Originalzeichnung, hat indessen ihre Qualitäten, die aber mehr nach Seiten des Malerischen und des Ausdrucks, als nach Seiten der Formgebung gravitieren.

Ich halte daher die Zeichnung für norditalienisch, selbst venetianisch und glaube nicht an ihren florentinischen Ursprung.

Der Täufer stützt sich auf den linken Arm und auf das ausgestreckte rechte Bein, dadurch wird das linke Bein entlastet, diese Entlastung wird aber durch das Anhaften des linken Fußes am Boden nicht anschaulich gemacht. Die Folge ist, daß der Täufer nicht recht im Gleichgewicht steht. Das ist nicht florentinisch konstruiert. Ich bitte, mit diesem Täufer die vielen Täufer auf den Stickereien in der Opera del Duomo in Florenz zu vergleichen, wie leicht und fest und im Gleichgewicht stehen die letzteren!

Daß die Schrift auf dieser Zeichnung Autograph Antonios sein soll, ist eine äußerst kühne Behauptung; würde Herr Berenson nicht in Verlegenheit geraten, wenn ich um den Beweis für diese Behauptung ersuchte?

Links steht »Giovanni«, unten »Ser Salvestro di Jachopo«. Die echte Schrift Antonios auf dem Blatt mit dem Weihrauchgefäß (diese Zeichnung liegt neben der des Täufers) sieht ganz anders aus.

Stelle ich diese zwölf Zeichnungen, die Herr Berenson in seinem Katalog als echte aufführt, zusammen, so ergibt sich ein krauses Durcheinander der verschiedensten Hände und der verschiedensten Fähigkeiten.

Ob sich Herr Berenson dessen bewußt gewesen ist?

Filippino Lippi I. Studie zu dem Kopf der großen Madonna mit vier Heiligen, 1485, in den Uffizien $18^3/_4 \times 22^1/_2$. Bisterzeichnung. Berenson R. del Garbo.



Herr Berenson glaubt, daß diese Studie eine Kopie Garbos nach dem Kopf der obenerwähnten Madonna Filippinos sei, den Garbo zu seiner Madonna in der Pietà in München benutzt habe, was mir gesucht und kompliziert erscheint. Bei dem Vergleich des Berliner Kopfes, mit dem Filippinos in den Uffizien, plate 54, wird man nicht bezweifeln können, daß beide auf denselben Meister zurückgehen. Die Umschreibung der äußeren Form ist scharf und charaktervoll, hat echt quattrocentistisches Sentiment. Die weißen Schraffierungen akzentuieren die innern Formen auf das Genaueste, die Technik in beiden Zeichnungen ist dieselbe. Konfrontiere ich nun diese Zeichnung mit den von Berenson auf plate 60 und 61 wiedergegebenen Zeichnungen Garbos, so finde ich bei letzteren eine viel weichere, unsichere, verschwommene Umschreibung der Formen, die Schraffierungen sind ganz malerisch und gehen der Form nicht nach.

Die Kopfform der Madonna Garbos auf plate 61, auf dem Berliner Tondo, in der Pietà München, sind total verschieden von derjenigen der Madonnen Filippinos. Der kleine Mund und die vollern Lippen der Berliner Studie, die Berenson an der Madonna Filippinos von 1485 vermißt, finden sich genau so bei den Madonnen des Künstlers in der Anbetung in den Uffizien 1496 und in der Madonna mit zwei Heiligen, London. Gerade zu diesem letzten Bilde paßt die Berliner Zeichnung vorzüglich, namentlich im Arrangement der Haare und des Kopfputzes; im Ausdruck ist diese Madonna allerdings älter und leidvoller.

Filippino Lippi II. Kopf eines Jünglings. Silberstiftzeichnung. 12,2 × 18½. Berenson: Amico di Sandro.

Es tut mir leid, auch hier Herrn Berenson widersprechen zu müssen. Die Zeichnung hat gewiß viel von der Anmut seines Amico, trotzdem muß ich an der Attribution an Filippino festhalten. Ich kann nicht finden, daß die Eigentümlichkeit Amicos, bei der Darstellung junger Leute die dicht gekräuselten, lockigen Haare, die perückenartig das Haupt bis in die Stirn hinein bedecken und hinten bis über den Hals hinuntergehen, der große Mund, die heruntergezogenen Mundwinkel, sich auf dieser Zeichnung wiederfinden. Ich verweise auf Konfrontierung mit den jungen Leuten auf Amicos Anbetung der Könige in London.

Zu dem von Herrn Berenson mit Passion kreierten Zeichnungsoeuvre seines Amicos habe ich folgendes zu bemerken. Der auf plate 49 publizierte Kopf einer Frau im Louvre, ist zweifellos eine Fälschung, als solche ist mir diese Zeichnung schon vor 20 Jahren erschienen und seitdem immer, so oft ich sie wiedergesehen habe. Eine Quattrocentopinselzeichnung in dieser Mache und mit so rohen Konturen, ist mir niemals



in meiner langjährigen Praxis vorgekommen. Die Zeichnung, welche nach dem Stempel aus der Sammlung des jüngern Vullardo stammt, wird eine Fälschung des vorigen Jahrhunderts sein.

Herr Berenson wird sich noch des weiblichen Profils erinnern, das der Senator Morelli in Florenz kaufte und für ein Werk Leonardos hielt. So viel mir bekannt ist, weilt der Autor dieser hübschen Fälschung heute noch unter den Lebenden in Florenz!

Die auf plate 50 wiedergegebene Zeichnung des Tobias mit den Engeln, steht in Beziehung zu dem Bilde in Turin, ein Original ist sie aber sicher nicht, sondern nur ein Ricordo oder eine Kopie; sie kann nur nach dem Bilde nicht für das Bild gemacht worden sein; so zeichnet ein Künstler wie Amico nicht, den Berenson mit Recht »in his paintings prompt, vivacious, charming« findet. Leider nennt Berenson diese geringe Zeichnung »Amicos perhaps finest, certainly most interesting drawing«!

Ich bedauere, gerade zwei Zeichnungen aus der Sammlung His Lassalle so ungünstig beurteilen zu müssen. Diese Sammlung ist bezüglich italienischer Zeichnungen eine der ersten und reichsten, die im vorigen Jahrhundert geschaffen worden sind.

Paollo Uccello. Skizzenblatt auf grauem Papier, Bisterzeichnung. 31 × 20. Berenson: School of Uccello.

Dieser Zeichnung und vier anderen in den Uffizien, von derselben Hand und identisch in Technik und Qualität, hat Herr Berenson die traditionelle Zuschreibung an P. Uccello, nach meinem Dafürhalten ohne Grund, genommen.

Diese vorzüglichen Zeichnungen sind zweifellos Originalzeichnungen. Nach dem uns zu Gebote stehenden Vergleichsmaterial, wie spärlich es auch ist, halte ich die Autorschaft Paolo Uccellos für möglich.

Florentinische Zeichnungen, deren Entstehung mit Wahrscheinlichkeit in die erste Hälfte des Quattrocento zu setzen ist, sollten wegen ihrer großen Seltenheit mit besonderer Rücksicht behandelt und ihnen die traditionelle Bezeichnung ohne schwerwiegende Gründe, bis auf weiteres, nicht genommen werden.

Luca Signorelli. Kopf eines älteren Mannes. Kohlenzeichnung. 15 1/2 × 23 1/2. Berenson: Pier di Cosimo.

Berenson schreibt diese Studie, sowie die vortreffliche Kopfstudie in den Uffizien, Nr. 1850 seines Katalogs, welche bisher unbestritten Signorelli attribuiert waren, Pier di Cosimo zu. Diese neuen Attributionen involvieren, weil es sich um Meisterzeichnungen handelt, welche die Qualitäten des resp. Meisters, des Luca Signorelli, auf das ausgiebigste repräsentieren, einen Mangel an Unterscheidungsvermögen. Die Leben-

digkeit, die Natürlichkeit, die Frische, die Formauffassung des großen Cortonesen, haben wir in diesen Köpfen unmittelbar vor uns.

»Queste teste traspirano l'intensa vitalità e spontaneità del sommo artista« urteilte ein bekannter Italiener, dem ich sie zeigte. Pier di Cosimo war eine Individualität und ein bedeutender Maler, es wird ihn aber niemand zu den großen Zeichnern des Quattrocento rechnen. Beide Zeichnungen in der gewöhnlichen Technik Signorellis ausgeführt, sind in allen Teilen durch Konfrontation mit dessen Bildern und Fresken zu belegen.

Auch die zwei Köpfe in der Corsiniana, von denen er einen auf plate 82 produziert, gibt Berenson dem Piero di Cosimo. Diese Zeichnungen waren zuerst Melozzo, dann Signorelli und sind jetzt B. della Gatta zugeschrieben; es war Herrn Berenson vorbehalten, deren florentinischen Ursprung zu entdecken, woran bisher mit Recht noch niemand gedacht hatte. Ebenso gibt Berenson die Kopfstudie plate 83 dem Piero di Cosimo, obgleich Morelli schon nachgewiesen hat, daß diese Zeichnung von Lorenzo di Credi ist.

Herr Berenson, der den Senator Morelli anscheinend aufs glühendste verehrt, hat demselben in seinem Buch ein ganzes Sündenregister von falschen Zeichnungsbestimmungen mit rührender Sorgfalt zusammengestellt.

Mit Unrecht schreibt Herr Berenson dem Piero di Cosimo fünf Federzeichnungen zu, es sind nach seinem Katalog:

1859b Studienblatt im British Museum Lorenzo di Credi zugeschrieben;
1859a Joachim im Tempel in Lille D. Ghirlandajo zugeschrieben;
1850a Joachim im Tempel
1851 Joachim im Tempel
1852 Anbetung der Hirten
} in den Uffizien Filippino zugeschrieben.

Diese fünf Federzeichnungen von ein und derselben Hand, sind von Lorenzo di Credi, dem das Londoner Blatt immer zugeschrieben war.

Die Typen, die Kompositionsart in diesen Blättern ist die Lorenzos. Ausschlaggebend sind aber die architektonischen Hintergründe, die nur bei ihm so und ähnlich, wiederholt vorkommen, aber keineswegs bei Piero di Cosimo oder Filippino. Der Hintergrund ist meistens dreigeteilt, drei Türen oder eine Türe zwischen zwei Fenstern, darüber runde Oberlichter. In den Bildern in London, Paris, Dresden, eine Nische zwischen zwei Fenstern, gleich groß, oben abgerundet.

Andrea del Verrochio. Zwei Engelsköpfe. 16 × 18. Silberstiftzeichnung. Berenson: Verrochio-Schule.

Was Berenson auf den Seiten 37 und 38 seines Werkes über diese Zeichnungen sagt, scheint mir widersprechend und nicht ganz klar.

Berenson gibt vollständig zu, daß diese Zeichnungen in engster Verbindung stehen mit dem schönen Bilde der Nationalgallery Nr. 276, Madonna und zwei Engel, von dem die neuere Kritik annimmt, daß es unter Beihülfe von Verrochio entstanden ist, was auch Berensons Ansicht ist.

Er sagt, abgesehen von den unvermeidlichen Differenzen zwischen einer flüchtigen Kohlenskizze und der Ausführung im Bilde, sind die Engel in diesem und in der Zeichnung identisch. Das Bild ist aber von so viel besserer Qualität und zeigt einen solchen Fortschritt im Ausdruck, daß wir schließen können, daß die Zeichnungen früher gemacht worden sind, als der resp. Maler seine Vollkraft noch nicht erreicht hatte.

Was hat denn nun Verrochio an dem Londoner Bilde gemacht, was der Gehülfe? warum ist der Gehülfe der Autor der Zeichnungen, warum ist es Verrochio nicht? Wem anders, als Verrochio, sind die höhere Qualität, der Fortschritt im Ausdruck, die Typen in diesem Bilde zu verdanken? Wird das geleugnet, warum wäre man dann auf Verrochio gekommen? Was der Gehülfe »ohne Verrochio« leistet, sehen wir an dem Tobiasbilde in der Nationalgallery, welches ja neben dem Madonnenbilde hängt. Beim Vergleich der beiden Bilder sagt Berenson »leave quality out of consideration and they almost are identical«.

Die Berliner Zeichnungen können nicht von einem unbekannten Gehülfen sein, in Qualität und in Originalität sind sie durchaus würdig als echte Zeichnungen Verrochios angesehen zu werden. Durch ihre Verbindung mit dem vorzüglichen Londoner Bilde, werden sie doppelt interessant, sie manifestieren trotz ihrer Flüchtigkeit, die jugendliche Holdseligkeit ebenso, wie sie Verrochio in seinen Bronzearbeiten, dem Knaben mit dem Fisch und dem David, wiedergegeben hat.

Die viel umstrittene Zeichnung eines Engelkopfes in den Uffizien wird Verrochio wohl nicht länger zugeschrieben werden können. Wahrscheinlich ist diese Zeihnung von Botticini.

Donato Veneziano.

Ein Beitrag zur Geschichte der venezianischen Malerei.

Von **Hans Ankwicz.**

In der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien befindet sich ein großes Ölgemälde, die Kreuzigung Christi darstellend, das noch im letzten Galeriekatalog[1]) einem Maler des venezianischen Quattrocento, dem Donato Veneziano, zugeschrieben wurde. Diese Zuschreibung[2]) erfolgte auf Grund einer Erwähnung des Bildes bei Boschini[3]), wo es folgendermaßen beschrieben ist: »Isola di S. Giorgio in Alga, Refettorio: La passione di Christo, con le Marie, soldatesche, e molto numero di astanti, quadro grande, è opera con tutta diligenza fatta da Donato Veneziano.« Daß unser Bild mit dem von Boschini beschriebenen identisch ist, unterliegt keinem Zweifel, da man die Geschichte des Gemäldes bis nach S. Giorgio in Alga (einer der Laguneninseln bei Venedig), zurückverfolgen kann. Ungewiß ist es dagegen, ob es ursprünglich für S. Giorgio gemalt worden sei. Da Boschini im selben Werke noch drei andere Bilder des Donato Veneziano verzeichnet, von denen das eine das Datum 1459 trug, so war es naheliegend auch für das Wiener Bild ungefähr die Mitte des 15. Jahrhunderts als Entstehungszeit anzunehmen.

Nun ist aber die Forschung auf Grund stilkritischer Untersuchung der unter dem Namen des Donato Veneziano bekannten Werke zu neuen Resultaten über diesen Meister gelangt, und so wäre es, bevor wir näher auf das Wiener Bild eingehen, vielleicht am Platze, die einschlägigen Fragen zu erörtern. Eine übersichtliche, aber nicht ganz vollständige Zusammenstellung der Werke Donatos findet sich bei Crowe und Caval-

---

[1]) Katalog der Gemäldegalerie der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Herausgegeben von J. Dernjac und E. Gerisch, Wien 1900. Unter Nr. 90 (Kreuzigung): »Donato Veneziano. In Bildern aus den Jahren 1438—1460 nachweisbar; mutmaßlich Gehilfe des Jacobello del Fiore.«

[2]) Das Gemälde selbst trägt weder den Malernamen noch das Datum.

[3]) Boschini, Ricche Minere della pittura Veneziana 2. A. 1674, Sestier della Croce S. 62.

caselle[4]); im folgenden gebe ich eine Aufzählung, die, wenn sie auch vielleicht keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, doch die Crowesche Zusammenstellung, sowie die übrigen bisher gebotenen, noch um einige Werke übertrifft. Da die wenigsten Gemälde datiert sind, so konnte eine chronologische Reihenfolge nicht durchaus eingehalten werden.

1. Taufe Christi, in S. Marina im Sestier di Castello, Venedig. 1438 entstanden, gegenwärtig nicht mehr nachweisbar.[5])

2. Madonna, 1452 für die Padri in S. Elena (Sestier della Croce, Venedig) gemalt, jetzt verloren.[6])

3. Der Löwe von S. Marco, rechts und links davon der hl. Augustinus und der hl. Hieronymus, bezeichnet mit: »Donat. Venetus depi . . . a . . (1459); auf Leinwand in Tempera gemalt, zeigt jetzt Ölübermalung. Ursprünglich für die Avogaria bestimmt, nach der Wiederherstellung der Avogaria wieder am alten Platze.[7])

4. Die Madonna mit dem hl. Jacob, Hieronymus, Victor und Nicolaus. 1460 für S. Samuelle in Venedig (Sestier di S. Marco) gemalt, nicht mehr auffindbar.[8])

5. St. Petrus und Nicolaus als Hüter des Wappens der Republik Venedig, Leinwandgemälde; früher im Magistrato de' Cattaveri, dann im Magazin des Dogenpalastes. Dem Stile nach ähnelt es den Bildern Donatos, ist aber durch Übermalung verändert. Die Jahreszahl 1504 von späterer Hand hinzugefügt.[9])

---

4) Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der italien. Malerei, 1873, V. Bd. S. 11, 12.

5) Erwähnt bei Sansovino, Venezia descritta 1581 S. 12a; Crowe und Cavalcaselle l. c.; Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen IV (Akademie).

6) Sansovino l. c. S. 78a: »Vi dipinse anco nel Refettorio una Madonna, Donato Vinitiano, che fu l'anno 1452«; Ridolfi, Maraviglie dell' arte I, 49, 2. A. 1835; Crowe u. Cavalcaselle l. c.

7) Boschini l. c.; Sestier di S. Marco S. 50: »sopra il Tribunale un Leone alato di Donato Veneziano.« Zanetti, della pittura Veneziana, Venezia 1771 S. 23; Zanotto, Pinacotheca Veneta, 1834, Nr. 8; Crowe u. Cavalc. l. c.; Frimmel l. c.; G. Ludwig, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 24. Bd. Beiheft S. 23ff. »Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezian. Malerei.« Die Jahreszahl 1459, die jetzt nicht mehr sichtbar ist, bei Ridolfi, Maraviglie dell' arte I, 49, daselbst auch genaue Beschreibung des Bildes. Zanetti konnte bereits 1771 die Zahl nicht mehr sehen.

8) Sansovino l. c. S. 46a: »In questo luogo Donato Vinitiano l'anno 1460. dipinse una nostra Donna nella nicchia di mezzo, un San Jacomo & San Hieronimo nella nicchia alla destra, & un San Vittorio & San Nicolò con la Nuntiata di sopra nel sinistro . . .«; Zanotto l. c.; Crowe u. C. l. c.; Frimmel l. c.

9) Crowe u. Cavalcaselle l. c.; Zanetti l. c. S. 23 (Anmerkung) berichtet: »Altri quadri simili a quello (der Löwe v. S. Marco, Nr. 3 unserer Reihe) si veggono in alcuni Magistrati, che si attribuiscono ad esso Donato«. Unter diesen »dem Marcuslöwenbild ähnlichen« Gemälden mag sich wohl auch das oben erwähnte Gemälde mit St. Petrus und Nicolaus (Nr. 5) befunden haben.



6. Stigmatisation des hl. Franciscus, früher im Refektorium von S. Niccolò de' Frari (Sestier di S. Polo) in Venedig, verloren.[10])

7. Hieronymus in der Wüste, auf Holz, in der Galerie Manfrin in Venedig; roh in der Ausführung und keinem der übrigen Bilder Donatos ähnlich.[11])

8. Madonna mit dem Christuskind, hl. Joseph und die hl. Katharina, in der Pinakothek zu Padua.[12])

9. Kreuzigung. Christus am Kreuz, Maria, Magdalena, Johannes, Franz v. Assisi und Bernhard v. Siena, aus der Kirche S. Niccolò dei Frari in Venedig (Sestier di S. Polo), jetzt in der Akademie zu Venedig (Nr. 98).[13])

10. Kreuzigung. Christus am Kreuz mit den beiden Schächern, Maria, Magdalena, Johannes .... auf Leinwand in Öl gemalt, aus dem Kloster S. Giorgio in Alga (Sestier della Croce) bei Venedig, dann in der Commenda di Malta, seit 1838 in der Akademiegalerie in Wien, ruhte lange Zeit im Magazin der Galerie,[14]) erst in neuerer Zeit aufgestellt.[15])

11. Pietà. Der Leichnam Christi von Maria und Johannes gestützt Leinwand, Öl. In der Akademie zu Venedig. Ist eine Kopie nach G. Bellinis Pietà in der Berliner Galerie (Kaiser Friedrichsmuseum, Kabinett 43 Nr. 28).[16])

---

[10]) Boschini l. c.; Sestier di S. Polo S. 56. S. Niccolò de' Frari, detta della Latuca: »Nell' Antisala del Refettorio San Francesco, che riceve le Stimmate pure di Donato Veneziano«. Crowe u. Cavalcaselle l. c.

[11]) Crowe u. Cavalcaselle l. c.

[12]) Basilio Magni, Storia dell' arte Italiana, Roma 1901, II 250.

[13]) Boschini l. c. Sestier di S. Polo, Chiesa S. Niccolò de' Frari S. 56: »Nel Capitolo de detti Padri, una Tavola, con nostro Signore in Croce, la Beata Vergine, Santa Maria Maddalena, San Giovanni, San Francesco, San Bernardino, e un bel Paese, di mano di Donato Veneziano«; Zanetti l. c. S. 22; Zanotto, Pinacotheca Veneta, daselbst auch Abbildung (Nr. 8, Tom. I); Zanotto, Storia della Pittura Veneziana C. II. S. 70 (Pinacoth. Tom. III); Moschini, Guida di Venezia II 507; Fil de Boni, Biografia degli artistici 1840; Crowe u. Cavalcaselle l. c.; Frimmel l. c.; B. Magni l. c.; G. Ludwig, Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen 24. Bd., Beiheft S. 23ff.; ebenderselbe im Jahrb. d. Kunsts. d. allerh. Kaiserh. 22. Bd. (1901), II. Teil, XIV; Katalog der Akademie zu Venedig von Prof. Paoletti, 1903 unter Nr. 98.

[14]) Daher konnten Crowe u. C. l. c. das Gemälde für verschollen halten.

[15]) Boschini l. c. vgl. Anm. 3; Zanetti l. c. S. 23; Zanotto l. c.; Victor Cérésole, La vérité sur les déprédations autrichiennes a Venise, Venise 1867, S. 96; Frimmel l. c.; Dernjac u. Gerisch, Katalog d. Akademiegalerie, Nr. 90; G. Ludwig, Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 22. Bd., II. Teil: Dokumente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838. S. XIV; Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen, 24. Bd., Beiheft S. 23 ff.

[16]) Crowe u. C. l. c. V. Bd. S. 11 u. S. 146, Anm. 17; B. Magni l. c.; Frimmel l. c.



12. Pietà. In der Galerie zu Padua. Kopie nach dem genannten Bilde Giov. Bellinis in Berlin. Dicker Farbenauftrag, düstere Schattierung.[17])

13. Pietà. Im Besitze der Frau Baronin Stummer-Tavarnok in Wien. Ebenfalls Kopie nach der Pietà Bellinis in Berlin.[18])

Dies also sind die Werke, die den Namen Donato Veneziano tragen.

Das Beste unter den uns noch erhaltenen Bildern dieser Reihe ist unstreitig die Kreuzigung in der Akademie zu Venedig. Als Francesco Zanotto in den dreißiger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts in seiner Pinacotheca Veneta eine Abbildung dieses Gemäldes veröffentlichte, unterzog er es im begleitenden Text einer stilkritischen Würdigung und stellte bei dieser Gelegenheit alles zusammen, was sich in der Literatur über Donato Veneziano finden ließ. Demzufolge war dieser als Schüler des Jacobello noch ein Vertreter der altertümlichen Trecentomalerei. Aber diese Angaben stimmten nicht mit dem überein, was sich aus dem Bilde selbst über den Maler ableiten ließ. Denn diese Kreuzigung mußte ja, nach Zanottos Urteil, bereits zu Palmas Zeiten entstanden sein, wenn man das Kolorit in Betracht zog. Und wie kam dieser alte Donato, fragte Zanotto, zu einer so vorgeschrittenen Öltechnik, wie sie das genannte Gemälde aufweist? Um diese Widersprüche zu lösen, schlug er vor, einen jüngeren Donato Veneziano, der bereits der Zeit Bellinis angehört, als Maler der Kreuzigung anzunehmen. Die spätere Forschung hat dann dieser Annahme beigepflichtet. Denn indem man die einzelnen Donatos Namen tragenden Bilder genauer untersuchte und miteinander verglich, fand man, daß sie nicht alle von einer Hand herrühren können, da sich zu auffallende Unterschiede zwischen den einzelnen Werken bemerkbar machen.

Während z. B. das als Donato Veneziano sicher beglaubigte Bild von 1459 noch steif und befangen ist und deutlich in die byzantinisierende Richtung des Jacobello weist, zeugen andere Werke, wie die beiden Kreuzigungen in Venedig und Wien, bereits von einer technischen Reife, welche die Schule des Gian Bellini voraussetzt. So ist denn, nach dem Vorgange Zanottos, die kunstgeschichtliche Forschung genötigt gewesen, die Werke des Donato Veneziano nach zwei zeitlich verschiedenen Stilperioden zu scheiden und, wenn man schon am Namen Donato für die Schöpfer beider Bilderkategorien festhalten wollte, einen älteren und einen jüngeren Donato anzunehmen.[19])

---

[17]) Crowe u. Cavalcaselle l. c.

[18]) Theodor v. Frimmel: Verzeichnis der Gemälde im Besitze der Baronin Stummer Tavarnok (Galerie Winter), Nr. 40. Wien 1895.

[19]) Nach Naglers Künstlerlexikon 3. Bd. S. 442 (München 1836) wäre noch an einen dritten Donato Veneziano zu denken, der um 1660 in Venedig gelebt hätte.

Der ältere Donato gehört noch zu den Zöglingen des venezianischen Trecento, steht also noch im Banne der byzantinischen Traditionen; in seinen Werken (soweit sie uns erhalten sind) spricht sich noch eine starke Unfähigkeit in der Behandlung der menschlichen Gestalt aus. Doch läßt sich z. B. dem Bilde mit dem Markuslöwen (nach Crowe u. C.) ein »Anflug von Großartigkeit« nicht absprechen.

Die Art des jüngeren Donato dagegen ahmt, wie bereits gesagt, die koloristische Manier eines Bellini oder Palma Vecchio nach. Gustav Ludwig, dem wir die eingehendste Charakteristik dieses jüngeren Meisters verdanken,[20]) leitet ihn seinem Stile nach aus der Schule des Girolamo und Francesco da Santa Croce her, zu deren hervorstechendsten Merkmalen es gehört, in ihren Bildern Entlehnungen aus fremden, besonders deutschen Meistern anzubringen. So weist Ludwig z. B. bei der Kreuzigung in Venedig, die er dem jüngeren Donato Veneziano zuschreibt, nach, daß der Hintergrund aus Breydenbachs Pilgerfahrt nach dem h. Lande (gedruckt: Mainz 1486) stamme,[21]) daß ferner Entlehnungen aus Bellini, Bonifazio und Lucas van Leyden in dem Werke vorkommen.

Welche der angeführten Werke sind nun dem älteren Donato zuzuweisen und welche dem jüngeren?

Die Teilung würde sich ungefähr in folgender Weise durchführen lassen: dem älteren Meister kommt mit ziemlicher Bestimmtheit das datierte Bild von 1459 (3) und das denselben Charakter zeigende Gemälde mit dem Wappen der Republik und den zwei Heiligen (5) zu; über die jetzt verlorenen Gemälde (1, 2, 4, 6) besitzen wir keine näheren Angaben, welche eine sichere Zuweisung zuließen, doch mögen sie, da uns bei dreien davon das Datum überliefert ist (1: 1438, 2: 1452, 4: 1460), wenigstens der Entstehungszeit nach zu schließen, dem älteren Donato angehören; bei Nr. 6 (Stigmatisation des Franciscus) entbehren wir auch dieses Anhaltspunktes, und so läßt sich über dieses Werk kaum etwas sagen. Nr. 7 (Hieronymus in der Wüste) ist nach Crowes Ansicht[22]) überhaupt aus der Reihe der Donatobilder auszuschalten, da es weder mit den Werken des älteren noch des jüngeren Donato irgendeine Verwandtschaft aufweist. Nr. 8 (Madonna mit Christuskind etc. in Padua) würde, wenn man aus der Beschreibung bei Magni[23]) einen Schluß ziehen dürfte, eher dem älteren als dem jüngeren Donato zukommen. Dagegen werden die beiden Kreuzigungen (Nr. 9 und 10) bereits mit voller Be-

---

[20]) Im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen an der erwähnten Stelle, vgl. Anm. 13 u. 15.

[21]) Der Hintergrund (Jerusalem) nach der Gesamtansicht Jerusalems bei Breydenbach.

[22]) Crowe u. Cavalcaselle l. c. V. Bd. S. 11 unten.

[23]) B. Magni, Storia dell' arte Italiana 1901.

stimmtheit für den jüngeren Donato in Anspruch genommen. Die drei Pietàdarstellungen schließlich (11, 12, 13) gehören jedenfalls der jüngeren Periode an, wenn es auch strittig sein mag, ob diese drei Kopien wirklich alle von derselben Hand herrühren.

Nun noch ein Wort über die Persönlichkeit des Donato Veneziano des Jüngeren. Seinen Werken nach[24]) muß er in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätig gewesen sein, und G. Ludwig hat es versucht, ihn mit einem gewissen Alvise Donato aus Piazza Brembana im Brembotal zu identifizieren, dessen Name in der Zeit von 1528—1550 in den Akten der Republik vorkommt. Daß er der Schule der Santa Croce angehört haben dürfte, wurde bereits erwähnt.

Nach diesen Darlegungen, die »Donatofrage« betreffend, wollen wir zum eingangs erwähnten Wiener Kreuzigungsgemälde zurückkehren und einige bisher unbekannte Tatsachen mitteilen, welche geeignet scheinen, die Kenntnis des Bildes zu erhöhen.

Unser Bild ist in sehr großen Dimensionen gehalten (H. 4, 11; Br. 7, 66), auf Leinwand mit Ölfarben gemalt. In der Mitte sehen wir die drei Kreuze aufgerichtet, das Kreuz Christi umklammert Magdalena mit leidenschaftlicher Gebärde. Unterhalb der Kreuze die gebräuchlichen Gruppen, die ohnmächtige Maria mit Johannes und den weinenden Frauen, ferner die Gruppe der würfelnden Soldaten, eine Anzahl Reiter in römischer, türkischer und zeitgenössischer Kleidung. In der rechten und linken Ecke weitere Soldatengruppen; unterhalb des rechten Schächerkreuzes ein kleiner Junge, anscheinend Christum verspottend. Im Vordergrunde rechts liegt ein Löwe, der im Verhältnis zu den Figuren des Bildes viel zu klein geraten ist; vorne drei weiße Hasen, zwei beschnuppern sich gegenseitig, der dritte schlüpft eben in ein Erdloch. Überall im Bilde herrscht ein starker Anachronismus: so hält ein Soldat eine Fahne mit den Buchstaben S. P. Q. R. darauf (übrigens im Spiegelbild, also: Я. Ϙ. Ч. Ƨ.), ein anderer aber einen Schild mit dem Doppeladler im gelben Feld. Der Hintergrund zeigt kulissenartig rechts und links eine Stadt auf einem Berge, in der Mitte ist eine Stadt mit Kirche an einem Fluß zu sehen, auf dem eine venezianische Gondel gerudert wird.

Die Farbengebung ist recht lebhaft und zeigt in den Gewändern oft den Glanz, der nur venezianischen Gemälden eigen ist. Der Eindruck des Ganzen ist nicht harmonisch. Wiewohl die Komposition der Landschaft und die Disposition der Gruppen ganz geschickt durch-

[24]) Auf dem Kreuzigungsgemälde in Venedig findet sich eine Entlehnung aus Bonifazios »Nachtmahl in Emmaus« (jetzt in der Brera), das nach G. Ludwig 1534 zu datieren ist.



geführt ist, frappiert den Beschauer doch die Ungleichmäßigkeit in der Gestaltung der einzelnen Partien des Gemäldes. Im Vordergrunde einige recht ausdrucksvolle und lebenswahre Figuren, andere dagegen, besonders im Hintergrunde (die den Berg hinansprengenden Reiter etc.) zeugen von einem ziemlich mittelmäßig zu nennenden Können. Die Erklärung dieser Erscheinung aber liegt, wie ich gleich zeigen werde, darin, daß nicht alle Gestalten des Bildes geistiges Eigentum Donatos sind, daß er vielmehr eine ganze Reihe von Figuren und Motiven, und zwar gerade diejenigen, die uns als die besten erscheinen, einem anderen und größeren Meister entlehnt hat, nämlich Albrecht Dürer.

Als ich im Herbste 1904 das Bild besichtigte, fiel mir die Ähnlichkeit des kleinen Jungen unterhalb des rechten Schächers mit dem Jungen auf dem Ecce homo-Blatt der großen Holzschnittpassion Dürers auf. Und als ich das nächste Mal mit der Dürerschen Passion in der Hand vor das Bild trat, entdeckte ich, daß noch eine ganze Anzahl von Figuren der Dürerschen Passion entnommen sind. Freilich ist bei Donato vieles ins Malerische übersetzt, die Härten der Dürerschen Zeichnung sind verwischt, der krause Dürersche Faltenwurf fehlt, aber sonst ist alles fast vollkommen getreu kopiert und zwar stets im Gegensinn zu Dürers Figuren; wir haben also deren Spiegelbild vor uns.

Von der rechten Ecke des Bildes ausgehend ergeben sich folgende Entlehnungen:

Der schreitende Soldat rechts im Vordergrund mit der Lanze auf der Schulter stammt aus der »Gefangennahme« der großen Passion (Bartsch 7, Retberg 177, V. Scherer, Dürer[25]) Nr. 246), nur trägt er bei Dürer ein Beil statt einer Lanze. Der erwähnte spottende Junge ist eine getreue Kopie des Jungen auf dem Ecce homo-Blatt der gr. Passion (B. 9, Ret. 179, Sch. 248). In der Gruppe der ohnmächtigen Maria rührt die Gestalt der Maria selbst aus der »Beweinung Christi« der gr. Passion (B. 12, Ret. 182, Sch. 251) her, die Gestalt des Johannes aus dem Blatte »Christus am Kreuz« (B. 11, Ret. 181, Sch. 250), die weibliche Gestalt, die Mariens linke Hand in der ihrigen hält, aus der »Grablegung« (B. 13, Ret. 183, Sch. 252). Die weinende Frau, die sich das Tuch vor's Gesicht hält, erinnert an dasselbe Motiv in der »Kreuztragung«, ganz links (B. 10, Ret. 180, Sch 249) oder im Blatte »Christus am Kreuz« (B. 11, Ret. 181, Sch. 250). Die Magdalena, die das Kreuz umklammert, ist ein gewöhnliches Motiv, sodaß man nicht gerade an eine Entlehnung zu denken braucht. Dagegen begegnet uns der

[25]) Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben IV, Dr. Valent. Scherer: Dürer (Gemälde, Stiche, Holzschnitte).

Reiter in ritterlicher Kleidung, dessen Pferd eine rote Kopfbedeckung trägt, bis auf die Haltung des rechten Armes im Blatte der gr. Passion »Christus am Kreuz« (B. 11, Ret. 181, Sch. 250). Die Gruppe der linken Ecke aber mit dem dicken alten Mann[26]) und dem auf seine Lanze gestützten Landsknecht[27]) ist vollständig dem Ecce homo-Blatt der gr. Passion (B. 9, Ret. 179, Sch. 248) entnommen. Schließlich glaube ich noch in den drei Hasen des Vordergrundes eine Reminiszenz an Dürers Holzschnitt »Die hl. Familie mit den drei Hasen« (B. 102, Ret. 26, Sch. 163) erblicken zu dürfen; es ist dieselbe Anordnung: zwei spielende Häschen und ein drittes, das eben in ein Erdloch schlüpfen will.

Aus der Benützung der Dürerschen Holzschnittpassion ergibt sich ein Anhaltspunkt für die Datierung des Bildes. Wenn auch nicht ein bestimmtes Datum, so doch wenigstens der terminus a quo: nämlich 1511, da in diesem Jahre die erwähnte Passion gedruckt wurde. Unser Bild muß also nach 1511 entstanden sein.

Donato Venetiano d. J. soll aus der Schule der Santa Croce hervorgegangen sein; ein Charakteristikum derselben aber sind die Entlehnungen aus fremden Meistern. Was wir in bezug auf das Wiener Bild Donatos gefunden haben, scheint also die Annahme seiner Zugehörigkeit zu jener Schule zu bekräftigen.

[26]) Diese Gestalt, die bei Dürer einen Pharisäer vorstellt, hielt Zanotto l. c. für den Maler des Bildes selbst, der Galeriekatalog von Dernjac u. Gerisch für ein Porträt.

[27]) Damit wird die Annahme G. Ludwigs (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlg. und Jahrb. d. Kunstsammlungen d. A. H. K. l. c.) den Landsknecht betreffend hinfällig. Ludwig hält ihn nämlich für eine Kopie nach dem Dürerstich »Die 3 Ritter« (B. 88, Ret. 4, Sch. 85).



Peter Strauss (alias Trünklein) von Nördlingen, der Schnitzer des Peters- und Paulsaltars in Kloster Heilsbronn.

Von **Albert Gümbel.**

Von den überaus zahlreichen Altären, mit welchen der Kunstsinn der Äbte oder fürstliche Huld die Münsterkirche des Klosters Heilsbronn, die ehrwürdige Begräbnisstätte der fränkischen Hohenzollern, der Ahnherren unseres Kaiserhauses, schmückten — Stillfried[1]) zählt deren nicht weniger als 29 auf —, haben sich nur einige wenige bis zur Gegenwart erhalten, unter diesen der heute an der östlichen Abschlußwand des südlichen Seitenschiffes der Kirche zur Aufstellung gelangte St. Peters- und Paulsaltar, errichtet in den Jahren 1510—1518 von dem Abte Sebald Bamberger. Malerei und Schnitzkunst haben sich zu seinem Schmucke vereinigt. Die beiden feststehenden Flügel, sowie die Außenseiten der zwei beweglichen Flügel sind bemalt[2]) und zeigen Darstellungen aus dem Leben der beiden Apostel Petrus und Paulus, dagegen blieb der übrige Schmuck des Altares, nämlich die Innenseiten der beiden beweglichen Flügel, Schrein und Reliquienschrein der Predella, dem Messer des Schnitzers vorbehalten. Da es sich in den nachfolgenden Mitteilungen ausschließlich um diese Schnitzereien handelt, möge zunächst eine nähere Beschreibung gegeben sein.[3])

Den durch eine Mittelsäule und Bogenöffnungen in zwei Abteilungen gegliederten Altarschrein nehmen die Rundbilder der beiden Apostelfürsten, denen der Altar gewidmet war, ein.[4]) Die Schnitzereien der

---

[1]) Stillfried, Kloster Heilsbronn. Ein Beitrag zu den Hohenzollerischen Forschungen. Berlin 1877.

[2]) Ebenso die Türchen des Predellaschreines. Außen: die Verkündigung. Innen: links der hl. Otto, rechts der Abt Sebald Bamberger.

[3]) Abbildung des Altares bei Stillfried a. a. O. Photographien (20 : 25 cm) sind entweder durch den Photographen Herbert in Rothenburg a. T. oder durch Kirchner Beigel in Heilsbronn zu beziehen.

[4]) Höhe der beiden Figuren 1,35 m. Die Altarflügel sind 1,95 m hoch und 0,74 m breit.



Innenseiten der beiden beweglichen Flügel zeigen links oben Petrus im Gefängnis, unten dessen Kreuzigung, rechts oben Pauli Enthauptung, unten dessen Bekehrung vor Damaskus; das Innere des Predellaschreines nimmt eine Darstellung des Fischzuges Petri ein, in dem üppigen Blättergerank und Fialenschmuck des Aufsatzes erscheinen unter Baldachinen die Gestalten des Bischofs Bernhard in der Mitte, des Bischofs Otto von Bamberg (?) rechts und des hl. Benedikt (?) links.

Über den Meister dieser Schnitzereien besitzen wir bei Stillfried und Muck eine übereinstimmende, aus den Rechnungsbüchern des Klosters, den sog. libri computationum, geschöpfte Angabe, welche besagt, daß ein gewisser »Petrus pildsnitzer in Nordlingen« im J. 1510 für die Fertigung des Altares neben dem Schreiner 26 fl. erhielt.[5] Stillfried macht keine weitere Anmerkung über die Person dieses Schnitzers; Muck sagt:[6] Dieser [Bildschnitzer] ist vielleicht der auch anderwärts genannte Bildschnitzer Peter von Nürnberg, ein Zeitgenosse des Veit Stoß. Auf wen sich diese Notiz beziehen soll, ist nicht klar, es handelt sich zudem auch nicht um einen Nürnberger, sondern einen Nördlinger Bildschnitzer.

Verfasser glaubt auf Grund der nachfolgenden Ausführungen diesen Meister des Peters- und Paulsaltares aufs bestimmteste identifizieren zu dürfen mit einem Bildhauer oder Bildschnitzer Peter Strauss (auch Peter Trünklein genannt), welcher während der Jahre 1497—1522 in Nördlingen erscheint und dessen ganz spezielle Beziehungen zu Kloster Heilsbronn noch weiterhin urkundlich beglaubigt sind.

---

5) Die von Stillfried (a. a. O. pag. 70, Anm. 3) wiedergegebenen Rechnungseinträge über den Altar lauten: Expensae tabulae altaris beatorum Petri et Pauli anno domini 1510 in die Georgii papae. Scrinitori Hans Schmid et Petro pildsnitzer in Nordlingen 26 fl. eisdem pro sumptibus in via 5 t[alenta], seratori pro laboribus 6 t., pro vectura 2 fl., 6 t. 12 d[enarios], item 2 t. 24 d. fur leym und eysen negelein, scrinitori Johanni Paldauff 4 fl. pro laboribus, eidem iterum pro laboribus 6 t. 6 d. et duobus filiis propina 2 t. 3 d., dem Jorg schlosser 2 t. fur 3 eysene schrauben zu der tafel. Summa 35 fl. 6 t. 9 d. — 1518: ad incorporandam coloribus tabulam Petri et Pauli 45 fl.; 1519 imaginem s. Bernhardi circa altare apostolorum Petri et Pauli zu schneiden und malen 9 fl. 1 ortt (= ¼ fl.). Daraus geht zunächst hervor, daß der Altar nicht an Ort und Stelle in Heilsbronn, sondern in Nördlingen entstand, sonst würde sich die große Ausgabe für den Transport (pro vectura) kaum erklären lassen, sodann scheint die Bemalung der Altarflügel erst 1518 erfolgt zu sein. Dieser letztere Umstand ist deshalb wichtig, weil er die Möglichkeit offen läßt, daß andere als Nördlinger Maler an den Darstellungen aus dem Leben der beiden Apostelfürsten beteiligt sind. Leider wird kein Name genannt.

6) Geschichte von Kloster Heilsbronn von der Urzeit bis zur Neuzeit. Nördlingen 1879 1. Bd. pag. 226. Muck giebt auch noch einige weitere interessante Details über die Aufbringung der Kosten des Altars und über dessen Schicksale (Restaurierungen) in neuerer Zeit.



Das wichtigste biographische Material über diesen Meister liefern uns die heute im Nördlinger Stadtarchiv verwahrten Steuerbücher und Stadtrechnungen der alten Reichsstadt Nördlingen.7)

Hier begegnet uns in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts ein Schneider Hans Trunk oder Trünklin,8) dessen Handwerk ein seit 1493 in den Nördlinger Steuerlisten erscheinender Caspar Trünklin, wohl sicherlich ein Sohn des ersteren, fortsetzt. Der Name unseres Meisters erscheint erstmals im Jahre 1497 und zwar auffallenderweise in doppelter bezw. korrigierter Form. Er wird unter den Steuerzahlern, welche »die lange Gassen hinab« wohnen, als »Peter Strauss« (ohne Handwerksbezeichnung) und zwar mit einer Steueranlage von 7 tt. 4 dn. aufgeführt. Sodann aber ist der Name »Strauss« gestrichen und darüber »Truncklin« gesetzt. In den beiden folgenden Jahren wird der Meister als »Peter Trunncklin, pildhawer« (1498) und »Peter Truncklin, pildh[awer]« (1499) jeweils mit einem Steuerfuß von 1 fl. vorgetragen. Merkwürdigerweise taucht aber 1500 wieder der Name Peter Strauß auf, und zwar genau an der gleichen Stelle der Steuerlisten, mit der gleichen Nachbarschaft und der nämlichen Anlage wie 1498 und 1499, so daß kein Zweifel an der Identität entstehen kann.9) Mit dieser Namensform als Peter Strauss, anfangs (bis 1508) ohne Handwerksbezeichnung, dann mit dem Zusatz »byldschnitzer« (1509) oder »byldhawer« (seit 1510) läuft er nun in den Jahren 1500—1521 ununterbrochen durch die Nördlinger Steuerlisten.

7) Für alle mir bei Benützung der reichen Schätze des Nördlinger Stadtarchives gewordene Förderung spreche ich auch an dieser Stelle Herrn Hofrat Ch. Mayer meinen herzlichen Dank aus.

8) Diese Namensform scheint auf einen schweizerischen Ursprung der Familie zu deuten, wie wir denn auch später ein Glied derselben in Bern finden.

9) Ich führe zur Vergleichung die Namen der Nachbarn in den fraglichen Jahren auf:

1496 Hanns Heldelein
Lorentz Kelhaimerin
Lorentz Schopper
Stephan Weyrer
Hanns Praun

1497 Hanns Heldelin
Lorentz Kelhamerin
Peter Truncklin (korrigiert aus Strauss)
Lorentz Schopper
Hanns Prawn

1498 Hanns Heldelein
Lorentz Kelhamerin
Peter Trunncklin pildhawer
Lorentz Schopper
Hans Prawn

Auch die Nördlinger Stadtrechnungen, deren Einträge noch zu erwähnen sein werden, kennen ausschließlich die Namensform Peter Strauss, dagegen nennt ihn eine gleichfalls noch zu erwähnende Urkunde vom Jahre 1507 wiederum »Petter Trüncklein Bildhawer vnnd burger zu Nördlingen«. Bemerkenswerterweise taucht dann letztere Bezeichnung auch in den Nördlinger Steuerlisten nach seinem Tode bei Nennung seiner Witwe und Kinder wieder auf. Einen Anhaltspunkt für die Erklärung dieses Wechsels in der Namensform bietet uns ein in den Nördlinger Stadtrechnungen unter den Einnahmen aus der Nachsteuer erscheinender Vortrag vom Jahre 1523, welcher lautet: Item Caspar Trinckli gab nachsteur von wegen Steffan Straus von Bern, seines stiefbruders, von aller hab, so er von seiner schwester, der Praunegkerin ererbt hat. Fol. 130. 5 guld. 3 ℔. 10 dn. Ein ähnlicher Eintrag kommt schon im Jahre 1508 vor: Steffan Strauss, ein Byldhawer, gab nachsteur von aller seiner hab, [die] er von seinen vater und mutter selig ererbt hat, von 60 fl. tut 6 fl. actum montag post palm[arum]. Unzweifelhaft war der hier genannte Bildhauer Stephan Strauss, der seinen Wohnsitz dauernd außerhalb Nördlingens gehabt zu haben scheint,[10]) ein leiblicher Bruder unseres Bildhauers Paul Strauss und dieser somit gleichfalls ein Stiefbruder des oben von uns erwähnten Schneiders Caspar Truncklin.

Die Sachlage war wohl diese, daß der, wie oben gesagt, in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts in den Nördlinger Steuerbüchern vor-

---

1499 Hanns Heldelin
Lorentz Kelhamerin
Peter Truncklin pildh[awer]
Lorentz Schopper
Hanns Prawn

1500 Hanns Heldelin
Lorentz Kelhamerin
Peter Strauss
Lorentz Schopper
Hanns Praun

1501 Ebenso.

Dazu sei bemerkt, daß einerseits 1498 kein Peter Strauss, andererseits 1500 kein Peter Trünklein in den Steuerlisten vorkommt. Die Nachbarn von 1496 wurden aus einem gleich zu erörterndem Grunde aufgeführt.

[10]) Dies scheint aus der zweimaligen Leistung der Nachsteuer in den Jahren 1508 und 1523 hervorzugehen. Bekanntlich verstand man unter letzterer die in Prozenten zu leistende Abgabe von einem durch Erbschaft, Heirat, Wegzug etc. aus dem Lande gehenden und damit aus der Steuergewalt eines Gebietsherrn ausscheidenden Vermögens; sie sollte einen Ersatz für den drohenden Verlust an Steuerkraft darstellen. Soweit übrigens Verfasser die Sache verfolgte, ist ihm auch ein Bildhauer Stephan Strauss in den Nördlinger Steuerlisten nicht begegnet. Ebensowenig kommt etwa ein Stephan Trünklin vor.



kommende Hans Trünklein der Vater des Schneiders Caspar Trünklein war und in zweiter Ehe eine Nördlinger Witwe namens Strauss[11]) geheiratet hatte, welche ihm zwei Söhne, eben unseren Peter und den wohl jüngeren Stephan, zubrachte. Während sodann der letztere in die vermutliche Heimat der Trünklinschen Familie, die Schweiz, übersiedelte, blieb Peter in Nördlingen und wird bald nach dem Stiefvater, in dessen Haus er aufgewachsen sein mochte, bald nach der Mutter genannt.

Über die Werkstätte, in welcher er lernte, wissen wir nichts, wir müßten denn gerade Wert auf den allerdings auffälligen Umstand legen, daß unser Meister in den Steuerlisten seit 1497 genau an der Stelle, also wohl als Besitznachfolger, vorkommt, an welcher in den Jahren 1495 und 1496 der verdienstvolle letzte Baumeister der 1505 vollendeten St. Georgskirche in Nördlingen, Stephan Weyrer, erscheint.[12]) Es wäre also denkbar, daß er die Ausbildung für eine allerdings urkundlich nicht weiter zu belegende Tätigkeit als Steinbildhauer — so müßten wir dann wohl das »byldhawer« der Quellen ergänzen — jenem Meister verdankte und nach dessen Übersiedlung in eine andere Wohnung dessen Werkstätte übernahm.[13]) Da Weyrer aber erst 1495 nach Nördlingen kam, wir auch von weiteren Beziehungen zwischen beiden nichts hören, dürfte es sich eher um einen reinen Besitzwechsel am Hause und den Werkräumen handeln. Von gleichzeitigen Bildschnitzern käme als sein Lehrmeister etwa jener Schnitzer Ludwig Grönenbach in Betracht, welchen die Nördlinger Steuerbücher in den 90er Jahren anführen (seit 1496 in unmittelbarer Nähe Friedrich Herlins). Über seine künstlerische Tätigkeit in Nördlingen selbst, sei es als Steinbildner, sei es als Schnitzer, besitzen wir keine weiteren Angaben. Die Nachrichten, welche die Nördlinger Stadtrechnungen seit 1508 bis 1521 bieten, betreffen nur Untergeordnetes wie Bezug von Arbeitsmaterial (Lindenholz), Steuernachzahlung etc.[14])

[11]) Dieser Name erscheint in den Nördlinger Steuerbüchern häufig.

[12]) Vgl. Anmerk. 9. Bezüglich Stephan Weyrers siehe die Ausführungen über die Baugeschichte der St. Georgskirche bei Mayer, Christ. Die Stadt Nördlingen, ihr Leben und ihre Kunst im Lichte der Vorzeit, Nördlingen 1876, nebenbei bemerkt wohl einer unserer gelungensten deutschen Städtegeschichten voll gewinnendsten Zaubers der Darstellung.

[13]) In Nördlingen schreibt man Stephan Weyrer das am sog. Neuen Tanzhause gegenüber dem Rathause befindliche Steinbild Kaiser Maximilians mit der darauf befindlichen Jahreszahl 1513 zu, was die Stadtrechnungen zu bestätigen scheinen. Stadtrechn. v. J. 1513, pag. 50b, Gemain ußgeben: Zalt mayster Steffan von dem stainen kayser an dem neuen danntzhauß zu hawen 16 gulden).

[14]) Diese Einträge seien nachstehend wiedergegeben:

1508. Gemain einemen, pag. 41 b: Peter Strauss gab für lindenholtz . . . 2 fl. 15 dn.



Wichtiger als diese letzteren Notizen scheint eine im K. Kreisarchive Nürnberg befindliche Urkunde vom 15. November 1507,[15]) in welcher sich Peter Trünklein mit dem Abt Sebald Bamberger und dem Konvente des Klosters Heilsbronn über die zukünftige Erhaltung eines an den Garten des Bildschnitzers grenzenden Zaunes beim St. Emmeramskirchlein bei Nördlingen verträgt. Bisher hatte das Kloster für dessen Instandhaltung gesorgt, nunmehr trat es dem Meister zwei Schuh Ackerlandes ab, wogegen dieser sich zur Bestreitung aller künftiger Reparaturkosten verpflichtet. Eine Verschreibung ganz desselben Inhalts hatte Caspar Trünklein, Schneider und Bürger zu Nördlingen, schon unter dem 8. Februar 1507 ausgestellt.[16]) Die beiden Stiefbrüder besaßen den Garten also gemeinsam. Erstere Urkunde ist deshalb von Wert, weil sie Zeugnis für anderweitige zwischen dem Kloster und dem Meister bestehende Beziehungen ablegt und es damit zur Gewißheit macht, daß mit jenem 1510 als Schnitzer des Peter- und Paulsaltars genannten Peter von Nördlingen kein anderer gemeint ist als eben unser Peter Trünklein.

Es könnte nun auffallen, daß wir gerade einen Nördlinger Meister in so engen persönlichen und künstlerischen Beziehungen zu dem örtlich so entlegenen fränkischen Kloster sehen, doch erklärt sich dies aus dem ganz besonderen Verhältnis, in welchem Nördlingen beziehungsweise das dortige Kirchenwesen zu dem Kloster Heilsbronn stand. Letzteres besaß nämlich seit dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts durch Schenkung Kaiser Heinrichs VII. das Patronatsrecht über die Nördlinger Pfarrkirche des hl. Georg mit 14 Kaplaneien, ferner erhob sich in der Stadt der sog. Heilsbronner Pfleghof als Mittelpunkt für die Verwaltung der reichen Einkünfte aus der Stadt und dem Ries. So ergaben sich mannigfache Beziehungen zwischen der dortigen Bevölkerung und den Heilsbronner Mönchen, zumeist freilich nicht sehr freundlicher Natur, da dem Nördlinger Bürgerstolze das fremde Patronat eine dauernde Quelle des Ärgernisses war; der Verlust dieses Rechtes seitens des Klosters (1523) war dann auch die erste Folge der sich in der Stadt regenden neuen religiösen Ideen.

1509. Gem. ein., pag. 42b: Peter Strauss, byldschnitzer gab vmb ain Rynner(!) . . . 2 fl. 20 dn.

1511. Gem. ein., pag. 45b: Peter Strauss, byldschnitzer, gab fur ein Karfol (= Karrenvoll) deckzewg vnd 1 bret . . . 1 fl. 17 dn.

1521. Alt einbracht Schuld, fol. 1: Item Peter Strauss, byldhawer, gab an seiner schuld laut des schuld registers anno 1520 am 18. blat . . . 4 fl.

1521. Gemain einemen, pag. 40b: Peter Strauss gab fur lynden holtz . . . 2 fl.

[15]) Urkunden des Klosters Heilsbronn Tit. X: Nördlingen, Nr. 13 (XVII $\frac{292}{1}$) In dorso: Nr. 129 berurend den zaun bey sant Heymrat 1507.

[16]) Das vollständige Datum lautet: Geben auff Manntag nach sant Doretheenn tag der hayligen Jünckfrawenn etc. 1507.

Der Wortlaut des Vertrages zwischen unserem Meister Bildschnitzer und dem Kloster nun ist folgender:

Ich Petter Trünklein, bildhauer und burger zu Nördlingen, bekenn offenlich fur mich und alle mein erben und thun kunt allermengclich mit disem brief: nachdem die erwürdigen und gaistlichen herren herr Sebolt, apt, und convent des gotzhaus Haylssprung, mein genädig herren, die zau[n]statt bei Sant Haymerant auf die linken hand, so man zu S. Haimrandtnkirchen hinuf geet,[17] an meinem garten an irem acker daselbst gelegen und anstoßend, bisher gemacht und zu machen schuldig gewest sein, also und so mir die benannten mein genadig herren von Haylsprun durch herren Bonifacium Albleyn, iren hofhalter hie zu Nördlingen, als irem volmächtigen gewalthaber, in gegenwurtikait und vergunsten der erbern weisen Hannsen Hollers, des rats, Hannsen Fridels, genant Peuchelschmid, Jacoben Heinrichs und Liennharten Toschen, als feldmaister, von dem obgenanten irem und ires gotzhauß acker bei zwaien schuchen felds zu dem obgenanntem meinem garten gegeben, also hab ich in dagegen zu ergetzlikait versprochen und verhaißen und thun das in craft ditz briefs dermaß, das ich und mein erben auch künftig innhaber gemeltes meines garten die gemelten zau[n]stat, so die beßerung und machens notturftig sein wurd, nu hiefüran ewiglichen beßern und machen und sol macht haben den zaun zu dornen oder nit, wie es mich gut ansicht auf mein aigen costen und on des obgenannten abts und convents und irs gotzhaus auch ires hofhalters alhie zu Nördlingen und irer nachkomen zuthun on schaden. des alles zu warem und offem urkunde hab ich mit vlis erpeten die ersamen weisen Paulßen Ainküren und Hansen Röttinger, baide burger und des alten rats zu Nördlingen, das die ir aigne insigel, doch in und iren erben on schaden offenlich gehangen haben an diesen brief, der geben ist am montag nach Sannt Martins des hailigen bischofs tage (15. November) nach Cristi gepurt tausend funfhundert und in dem sibenden jaren. — Original, Pergament mit anhängenden, gut erhaltenen Siegeln.

Mit dieser Urkunde und den Rechnungsnotizen vom Jahre 1510 über den Peter- und Paulsaltar erschöpfen sich die Nachrichten, welche uns die Heilsbronner Archivalien über unseren Meister bieten. Obwohl noch bis 1522 tätig, wird er in den Rechnungsbüchern des Klosters nicht

[17]) Gemeint ist das St. Emmeram geweihte Friedhofskirchlein auf einer Anhöhe vor dem Bergerthor, das 10 Jahre nach Ausstellung der Urkunde durch eine Windhose zerstört, dann notdürftig wieder aufgebaut wurde und im 30jährigen Kriege von neuem seinen Untergang fand. Das schmucke Kirchlein, das heute den einen hübschen Blick auf das Ries bietenden Friedhofshügel ziert, wurde erst in neuerer Zeit wieder erbaut. Mayer a. a. O. p. 68 ff.



mehr genannt. Doch schließt das nicht aus, daß er gleichwohl auch nach 1510 für dieses tätig war, denn bedauerlicherweise bleiben uns die Heilbronner Rechnungsaufzeichnungen dieser Zeit die Namen der Maler und Schnitzer durchgehends schuldig; daß 1510 unser Peter von Nördlingen genannt wird, ist eine glückliche Ausnahme. Ich möchte vor allem auf die Schnitzereien des heute im nördlichen Chorschiffe der Heilsbronner Kirche aufgestellten Ursulaaltares hinweisen, der aus dem Jahre 1513 stammt und seine Entstehung gleichfalls dem Abte Sebald Bamberger verdankt.[18]) Auch außerhalb Heilsbronns dürfte eine Umschau in den Kirchen seiner Vaterstadt und des Rieses noch auf manches Werk seiner Hand führen.

Verstorben ist Peter Strauss zu Nördlingen im Jahre 1522. Noch 1521 finden wir ihn in den dortigen Stadtrechnungen erwähnt, die Steuerlisten von 1522 dagegen lassen erkennen, daß er in diesem Jahre gestorben ist. Dabei tritt wieder die schon eingangs erwähnte Namensunsicherheit auf. Er wird in dem letztgenannten Jahre aufgeführt zunächst als »Peter Strauss, byldhawer«, dann folgt hinter seinem Namen eine Notiz, welche auf einen anderen Eintrag weiter unten verweist. Auf der nächsten Seite findet man dann beim Buchstaben T: »Petter Trincklins, bildhawer, witib«. Die Vormundschaft über die hinterlassenen Kinder des Meisters übernahm der Stiefbruder Caspar Trünklein, seine Ehefrau finden wir schon zwei Jahre nach seinem Tode an der Seite eines anderen Mannes. —

Es ist sicherlich kein Künstler ersten Ranges, den wir in Peter Strauss kennen lernen — am glücklichsten erscheint er noch in seinen Rundfiguren —, gleichwohl dürfte es für die Geschichte der schwäbischen Schnitzerschule nicht ganz ohne Interesse sein, das Wirken dieses Meisters nunmehr zeitlich und örtlich schärfer umgrenzen zu können.

---

[18]) Abbildung bei Stillfried, a. a. O., Photographien bei den in Anm. 2 angegebenen Bezugsquellen. Über die Malereien dieses Altares vgl. Thode, Die Malerschule von Nürnberg, pag. 216. Thode bezeichnet diese Schnitzereien als sehr kleinlich und im Gegensatz stehend zu den »einer gewissen Großartigkeit nicht entbehrenden« Malereien.

Notiz zu Lorenzo di Credi.

E. Jacobsen spricht in seinem belehrenden und reichhaltigen Aufsatze: die Handzeichnungen der Uffizien usw., Repert. XXVII S. 428, von der Zeichnung mit dem Jesuskind des Lorenzo di Credi und meint, es sei noch nicht bemerkt worden, daß dieses Blatt mit dem sog. Leonardo der Münchener Pinakothek übereinstimme. Ich habe jedoch schon in meinem Artikel der Zeitschr. f. bildende Kunst, Neue Folge, Jahrg. 1893, S. 140, 141, dies Verhältnis erwähnt. Bei der Beurteilung des Münchener Bildes darf man nie vergessen, daß es in üblem Zustande, schmutzbedeckt, mit herausgebrochenen Stellen usw. war und demgemäß stark restauriert werden mußte. Die Zeichnung mit dem Kind hatte ich Mai 1891 in Florenz durch Alinari auf meine Kosten photographieren lassen. Ich muß hierbei noch bemerken, daß ich das Gemälde schon beim Ankaufe 1889 für einen Credi hielt und nicht etwa durch die Zeichnung erst dazu veranlaßt worden war. Die Bekanntschaft mit derselben diente mir bloß zur Bekräftigung meiner Ansicht. Vergl. auch Zeitschr. f. b. K., Neue Folge, Jahrg. XV, 1904; Kunstchronik, Sp. 403.

Wilhelm Schmidt.

Albert van Ouwater?

Aus dem Jahre 1690 stammt ein Inventar der vor der Westseite des Domes in Glogau sich erhebenden Kapelle zu St. Anna (capella S. crucis et S. Annae), das von dem Kanonikus der Kollegiate zu Glogau, Daniel Thalwentzel, damals Propst zu St. Anna, angelegt ist. In dem sehr ausführlichen Inventar erregt eine Notiz besondere Aufmerksamkeit.

Nachdem unter Imagines, quae sunt extra Altaria. Sculptae. eine Anzahl von Plastiken aufgezählt sind, folgt unter Pictae: Auf Holz Depositio Christi Dni de Cruce . . . (unausgefüllt) elen hoch, so von dem weldberimbten Mahler Albert Anno 1476. gemahlt worden, und von alters aufn großen Altar gestanden. Christi Dni in monte oliveti, capti, flagellati et coronati auf 2 Taffeln, so vorzeiten die Flügel gewesen des großen Altars, und von einem Mahler zu einer Zeit gemahlt worden. Christi Resurgentis auf 3 Taffeln, so auf einem Lateral-Altar gestanden usw.[1])

Also eine Kreuzabnahme von einem »weltberühmten« Maler Albert, datiert 1476. Es steht jedem frei, in dieser Weltberühmtheit eine wackere schlesische Lokalgröße[2]) zu sehen, deren Ruf sich bis 1690 herunter gerettet hat. Nimmt man dagegen die Notiz so, wie sie sich gibt, so darf man vielleicht daran erinnern, daß es um die genannte Zeit wirklich einen derartigen Maler Albert gab, — van Ouwater, dessen einzig sicheres Werk die Auferweckung des Lazarus in Berlin ist.

Von Ouwaters Leben wissen wir urkundlich aus einer Notiz der Kirchenbücher von St. Bavo nur, daß 1467 für seine Tochter Anna ein Grab in der Kirche geöffnet und die Salvatorglocke geläutet wurde. (Van der Willigen: Les artistes de Harlem p. 49.) Nach van Mander

---

[1]) S. Knötel: die Kapelle zum hl. Kreuz und zu St. Anna in Gr.-Glogau und drei Inventare derselben. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Bd. IV. (1888) S. 629 f. Vgl. Lutsch, Kunstdenkmäler Schlesiens Bd. III, S. 31.

[2]) Von Breslauer Malern kämen etwa dafür in Betracht Olbricht hazenspruug, moler, (1484) und Albrecht Weiszeler, ein maller (1493) (Schultz, Urk. Gesch. der Breslauer Maler-Innung S. 78, 80). Sonst kommt der Name in der ganzen Zeit in Breslau nicht vor.



reichte Ouwaters Tätigkeit noch in die Zeit Jan van Eycks hinein. Schon Hymans weist darauf hin, daß die Art seiner Berechnung auf schwachen Füßen steht. Jedenfalls steht nichts der Annahme im Wege, daß Albert bedeutend jünger als Jan van Eyck gewesen ist. In keinem Falle ist es unmöglich anzunehmen, daß er um 1476 ein größeres Altarwerk geschaffen habe. Wie alt die Tochter war, die 1467 gestorben ist, wissen wir nicht, doch scheint es — den gewöhnlichen Lauf der Dinge angenommen —, daß sie unverheiratet war, was wiederum möglicherweise anzunehmen gestattet, daß sie in jüngerem Alter gestanden hat. Andererseits läßt die, wie es scheint, größere Begräbnisfeierlichkeit nicht an ein Kind denken. Nehmen wir ihr Alter als etwa zwanzigjährig an, so würden wir die Geburt des Vaters etwa um 1420 ansetzen können. Freilich sind das nur Vermutungen ohne sichern Halt. Entsprächen sie ungefähr den Tatsachen, so würde ein Altarwerk um 1476 durchaus noch in Alberts rüstiges Mannesalter fallen, während man bei Bodes Chronologie (Albert Schüler von Jan van Eyck während dessen Aufenthalt im Haag 1424—1426) diese Möglichkeit schon weniger gut diskutierbar finden wird, trotzdem sie durchaus nicht ausgeschlossen ist.

Bedenken wird zunächst auch der Umstand einflößen, daß ein umfangreiches Altarbild in den Niederlanden bestellt oder wenigstens von dort nach Glogau geschafft sein solle. Indessen bestanden doch sehr rege Handelsbeziehungen zwischen Schlesien und den Niederlanden, aus denen besonders feinere Tuche und Seidenstoffe bezogen wurden. (Grünhagen: Geschichte Schlesiens I. S. 401.) Auch sonst scheinen nähere Beziehungen gewöhnlich gewesen zu sein. So hatte ein gewisser Joachim Girnth in Holland die Schleierweberei erlernt, die er um 1470 in Hirschberg einführte (Grünhagen a. O. I. 399). Für den Transport auch größerer Altarwerke über weite Strecken liegen ja genügend Beispiele vor.

Sehen wir uns die Notiz nun noch ein wenig genauer an. Es ist also eine Kreuzabnahme von Holz, die auf dem großen Altar, also dem Hauptaltar, gestanden hat. Daß sie das Hauptbild gewesen ist, erhellt auch noch aus dem Titel der Kirche S. Crucis. Auch dieser Stoff als Hauptbild würde durchaus gut auf die Niederlande als Entstehungsart passen. In Deutschland ist die Darstellung früher nicht häufig. Abgesehen von dem Kölner Klarenaltar und dem Flügel des Bamberger Altars von 1429 (München, Nationalmuseum) wird sie in der großen Kunst häufiger erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts.

In der altniederländischen Malerei hat Roger van der Weyden Epoche für die Kreuzabnahme bez. Beweinung gemacht, mit der er auf Deutschland aufs stärkste einwirkte. Eine lange Reihe von Darstellungen der Kreuzabnahme bez. Beweinung kennzeichnet die niederländische

Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Rogier und seine Schule, Memling, Goes, Petrus Cristus; nicht zu vergessen Geertgen tot. St. Jans, Ouwaters Schüler, mit seiner Wiener Kreuzabnahme! Gerade dies Thema würde also gut für ein Bild niederländischer Provenienz sprechen. Für Deutschland scheint eine Kreuzabnahme als Mittelbild ungewöhnlich zu sein.

Auf den Flügeln befanden sich der Ölberg, die Gefangennahme, Geißelung und Dornenkrönung. Wie die Anordnung war, ist mit Sicherheit kaum zu sagen; doch scheint der Wortlaut darauf hinzudeuten, daß es zwei Tafeln mit je zwei Szenen übereinander waren. Auch das kommt ja gerade in den Niederlanden und am Niederrhein häufiger vor (Bouts, P. Cristus; Köln: Aldenhoven Taf. 5, Schule Meister Wilhelms ebda Taf. 16, Darmstädter Altar Meister Wilhelms; allerdings auch beim Breslauer Barbara-Altar von 1447).

Die Quelle für Thalwentzel ist wohl ein älteres Inventar gewesen, dem er die Nachricht über den Maler entnommen hat. Es will schon viel sagen, daß nicht bei Albrecht der Name Dürer ergänzt worden ist.

Die ganze Vermutung hängt freilich in der Luft, und auch wenn die Notiz mit Sicherheit auf Ouwater bezogen werden könnte, fehlte uns immer noch das Werk selbst. Über die späteren Schicksale der inneren Ausstattung der Kapelle hat sich leider nicht das Geringste ermitteln lassen. Einen großen Brand (1488) hat das Werk überdauert; auch nachdem die Kapelle als Stall gedient und es von seinem Platz entfernt worden war (1656), war es also 1690 noch erhalten. Von da ab verschwindet jede Spur. Vielleicht ist es doch möglich, sie eines Tages wieder aufzunehmen. *Karl Simon.*

A Note on Dürer.

About the middle of his visit to the Netherlands, probably in January, 1521, Dürer obtained a supply of purple-tinted paper, or toned it for himself. Perhaps the first drawing he made on it was a study of the man who was ninety-three years old, and who may be the model referred to in the diary as having been paid 3 st. for sitting about the 11th of January. On other sheets of the same paper he made more studies for the St. Jerome picture, which he presented in the month of March to Roderigo of Portugal (three drawings in the Albertina). On the same paper he drew the Berlin portrait of a gentleman (L. 66), the British Museum portrait of a monk (L. 289), the Bremen head of a youth (L. 127), and perhaps the two weeping cherubs at Berlin (L. 446) and the Louvre (L. 325).

The same paper, if I mistake not, was used for the drapery-study at Berlin (L. 67) and certainly for the study of a draped female figure seen from behind (at the Albertina), which is identical in style with the Jerome studies. It seems that Dürer acquired about this time a piece of stuff which fell into folds of a kind that pleased him. He took it home with him to Nürnberg and made much use of it in his studio in after years. The purple paper was used for Dürers portrait drawing of his wife, »when they had been married twenty-seven years«. This did not happen till July 7th, 1521. On that day Dürer and his party were stopping at Brussels on their way home, so that the drawing was probably done there, as a wedding-day memorial. It could hardly have been done after the party left Brussels on their way home.

Arrived home in or about August, 1521, Dürer set to work to design a great picture of the Virgin and Child surrounded by Saints and angels. This proposed picture occupied his mind and was not abandoned till some time in 1522, probably early in the year. The Chantilly drawing (L. 343) seems to have been the first idea. It was supplanted by the Louvre drawing (L. 324), and that by the Bonnat drawing (L. 364). Mr. Heseltine's cherubs (L. 170) represent a stage of the idea for the foreground. The work progressed so far that models were called in, from one of whom the Berlin (L. 65) and Louvre (L. 326) female busts were drawn. The same model sat for the profile study in the Louvre (L. 327) and Herr Ludwig Lorenz seems quite justified in associating it with the 1522 design for this same picture. The crossed hands on

the same sheet of paper appear to be intended to rest on the top of a walking-stick. Such hands, beheld from another point of view, are found in the 1521 design, but they may have been intended to be used for the tall-hatted saint on the right in the 1522 design.

The Ambrosiana head (Dürer Society, vii. 9) was done at this time, and so was Mr. Heseltine's cherub (L. 171) which is a full-size study for the standing piping cherub in the above-mentioned pen-and-ink sketch (L. 171) in the same collection.*)

The 1521 design (L. 364) shows that Dürer intended to introduce into his picture, as a saint's head, the portrait of the monk above referred to as drawn in the Netherlands on the purple paper. This head seems to have impressed itself upon his mind. He was probably thinking of it — not of the old Hellerbild drawing, als Thausing suggested (Vol. II. p. 276) — when he drew a design for a Temptation of St. Anthony in 1521 (Albertina). The female figure in that drawing was certainly a suggestion from the antique and has no connection with the very doubtful silver-point drawing (L. 92) in the British Museum. St. Antony's head is but slightly indicated, the purpose of the drawing being the study of the drapery. In this respect it groups naturally with the Reading Virgin in the Albertina and the Holy Women (L. 381) in the Robert-Dumesnil Collection.

Four drapery studies pure and simple belong to this date and were all done, no doubt, in rapid succession, the same piece of stuff being used for them all and for the other drapery studies of this period. The four in question are at Berlin (L. 54), Hamburg (L. 161), Bremen (L. 128) and in the Blasius Collection (L. 154). It is clear that they are connected with the design of the great picture, from the occurrence in some of them of steps of the same kind as were to be introduced these beneath the throne. In the earliest of them the steps are replaced by broken ground such as the Heseltine cherubs also (L. 170) stand or sit on.

The proposed shape of the picture was changed early in 1522, being now made an upright instead of a horizontal oblong. This involved a rearrangement of the figures and the omission of many, as we see in the successive designs in the Bonnat collection (L. 362 and 363). The two angels which were at the extreme right and left in the original Chantilly design (L. 343), were now brought together into the midst of the foreground. It was for the picture in this stage, as already stated, that the Louvre head (L. 327) and perhaps the crossed hands were drawn.

Conway.

*) The hydrocephalous Dresden baby heads (L. 84, 85) may have been connected with this altar-piece, but they more closely resemble de Ufffzi Madonna of 1526. I cannot believe them to be of date 1518.



Ein kunstgewerblicher Entwurf Altdorfers.

Im Kupferstichkabinett der alten Pinakothek zu München befindet sich die Federzeichnung eines gotischen Pokals mit der Darstellung des Sündenfalles. (Abgebildet auf Tafel 141 der Schmidtschen Publikation von Handzeichnungen des Münchener Kabinetts als »Altdeutsche Schule gegen Ende des 15. Jahrhunderts«). Ich glaube in diesem Blatte einen Entwurf Altdorfers zu erkennen; für seine Urheberschaft sprechen zunächst die flott skizzierende Behandlung und die kecke, etwas oberflächliche Wiedergabe des nackten Körpers, sodann das Profil Evas mit der stark gewölbten Stirn und dem halb geöffneten Mund, wofür die weibliche Gestalt auf dem Satyrbilde in Berlin zu vergleichen ist, ferner das Antlitz Adams mit der scharf vorspringenden Nase und dem strähnig behandelten Haar. Der den Pokal bekrönende Ritter findet seinesgleichen in zahlreichen Reitergestalten des Gemäldes der Schlacht von Arbela. Mit den radierten Pokalen des Meisters teilt der zeichnerische Entwurf die schlanke Form und die unperspektivische Auffassung, die mangelhafte Körperlichkeit und den stark bewegten Umriß. Einen Ritter als Bekrönung zeigt überdies das Gefäß B 83. Da aber der Pokal der Federzeichnung noch in rein gotischen Formen gehalten ist, muß das Blatt früher entstanden sein als die radierten Entwürfe, welche nach Friedländer in die dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts fallen. Wiederum deuten die verhältnismäßig richtigen Proportionen des nackten Körpers darauf hin, daß die Zeit der Berliner Satyrfamilie schon weit zurückliegt. So wird man diesen Entwurf, der die radierten Pokale an origineller Erfindung übertrifft, mit einiger Wahrscheinlichkeit in die Jahre 1515 bis 1525 verlegen dürfen.

Ludwig Lorenz.

Notizen zu Rembrandts Radierungen.

In der letzten Zeit bin ich amtlich beauftragt worden, einen Katalog der im Print Room des British Museum befindlichen Radierungen Rembrandts zusammenzustellen. Im vorliegenden Artikel werde ich versuchen, ein paar kleine Notizen über Datierung, Zustände usw., welche zum größten Teil dieser Arbeit ihren Ursprung verdanken, niederzuschreiben. Wenn meine Meinung nicht immer die richtige ist, wird sie doch hoffentlich auf Schwierigkeiten hindeuten, die andere besser imstande sein werden zu lösen.

Was die Unterscheidung der Zustände betrifft, so kann man gewiß nie hoffen auf ganz sicherem Grund zu stehen, obgleich ein monumentales Werk wie Rovinskis mit seinem Atlas viel dazu beigetragen hat: trotzdem aber hört man mit Recht nicht auf, einer gewissen Vollkommenheit immer näher zu streben. Immerhin sind diese Bestrebungen nur dann ganz gerechtfertigt, wenn sie so weit wie möglich alles unwesentliche fortlassen und das wesentliche auf die einfachste Weise betonen, was das besondere Verdienst von Herrn v. Seidlitz ist. Die Unsicherheit der chronologischen Ordnung — der ich im obengenannten Werk im Anschluß an Herrn Colvins Ausstellungs-Katalog von 1899 gefolgt bin — werde ich auch nicht verleugnen. Ist es aber hier verständiger, wie im vorigen Fall, die praktischen Ergebnisse der Forschung, soweit sie bisher fortgeschritten ist, aufzugeben, weil man gewiß nie zur vollkommenen Sicherheit gelangen kann, und dadurch dem rationellen Studium der Entwickelung eines Meisters gewissermaßen im Weg zu stehen?

Wenn ich mir erlaube, in meinen Bemerkungen dann und wann auf kleine Fehler in den besten Katalogen aufmerksam zu machen, halte ich das für die leichteste Aufgabe eines Ikonographen, aber immerhin für diejenige, wodurch der Leser eines wissenschaftlichen Buches dem Verfasser seine Dankbarkeit am besten erweisen kann.

Der barmherzige Samariter (B. 90). Blanc ist verantwortlich für den Bericht, den Rovinski und Seidlitz bedauerlicherweise wiederholen, daß auf einem Abdrucke seines 2. Zustandes (S. I.) in Amsterdam Rem-

brandt f. cum privil. 1632 von der Hand des Meisters geschrieben sei. Die Inschrift steht aber auf einem Abdruck seines 3. Zustandes (S. II. der Schweif schattiert), und rührt, glaube ich, obschon wohl von einem Zeitgenossen, nicht von Rembrandt selbst her. Das Datum ist auch nicht 1632, sondern 1633 wie später radiert worden ist.

Der Goldschmied (B. 123). Middleton hat als erster das Datum 1655 bemerkt. Der Katalog der Burlington-Ausstellung las dagegen 1651 und Seidlitz schließt sich dieser letzteren Meinung an. Vielleicht aber hat er nur ziemlich schwarze Abdrucke notiert, denn auf einem abgenutzten im British Museum ist 1655 deutlich zu lesen. Auch im Stil steht diese Komposition den vier Darstellungen für ein spanisches Buch von demselben Jahre am nächsten.

Der Stier (B. 253). Das Datum ist bisher als 164 — gelesen worden. Middleton und Seidlitz sind geneigt, die Radierung so spät wie möglich in den vierziger Jahren zu setzen. Ich schlage vor, daß man die letzte Ziffer eher 5 als 4 lesen dürfte. Die Behandlung der Bäume kommt auch wohl näher den badenden Männern (von 1651) und dem Jan Antonides van der Linden.

Titus van Ryn (B. 11). Wenn die Hypothese, wie ich glaube, über Titus richtig ist, kann dieses Porträt kaum schon im Jahre 1652 — wie Middleton, Rovinski und Seidlitz angeben — entstanden sein. Man vergleiche bloß das Gemälde bei Herrn R. Kann in Paris (1655 datiert): — ich will das gleichzeitige Gemälde von Earl Crawford nicht anführen, da dieses wahrscheinlich der Phantasie des Künstlers seine Abweichungen verdankt. Die Radierung kann unmöglich drei Jahre früher sein als das Pariser Bild; sie könnte sogar etwas nach 1655 gemacht worden sein.

Die zwei kleinen Löwenjagden (B. 115, 116). Die kleine Löwenjagd (mit zwei Löwen) B. 115 stimmt in der freien Behandlung der Landschaft im Hintergrund und in einigen Figuren (z. B. dem reitenden Bogenspanner) mit der großen Jagd von 1641 so nahe überein, daß sie fast sicher — wie Seidlitz meint — derselben Zeit angehört. Die rohe Wirkung des Vordergrundes scheint auch den Zweck zu haben, die Spuren früherer Arbeit auf der nicht vollkommen gereinigten Platte besser zu verbergen. Zu B. 116 möchte ich mich dagegen der Meinung von Dr. H. de Groot anreihen, der diese kräftige, ja fast rohe Manier des Ätzens mit dem großen Selbstbildnis (B. 338) und mit dem Petrus und Johannes (B. 95) in Verbindung bringt. Die Gruppe in B. 116 steht den Mittelfiguren auf dem Münchener Bilde von Rubens nicht ferne; sie steht auch im Gegensinne dem Stich von S. a. Bolswert nahe, den Rembrandt möglicherweise als das unmittelbare Vorbild für die Radierung benutzt hat.

Selbstbildnis mit gesträubtem Haar (B. 8). Rovinski gibt in seinem Atlas Nr. 37 einen Abdruck des British Museum als den 4. Zustand wieder. Seine Beschreibung dieses Zustandes (»die Schatten verstärkt«) scheint Seidlitz auch angenommen zu haben. Ich muß dagegen die Reihenfolge Middletons aufrechthalten. Auf R IV (Brit. Mus.) sind weniger Vertikalstriche im Haar (über der Nase) wie in R III zu bemerken. Obschon R IV eine starke Überarbeitung (auf Mund und Nase) zeigt, ist die Form der Nase noch wie im 2. Zustande, und auf R III sind noch einige Horizontalstriche auf dem unteren Teil der Nase hinzugefügt, was, wie ich meine, diesen zu einem späteren Zustande als R IV macht.

Selbstbildnis im Oval (B. 12). Die Unterscheidung der Zustände scheint mir nicht genügend begründet. Vielleicht ist die Platte nie verkürzt worden. Das Exemplar im British Museum (welches Rovinski als II angibt) könnte sowohl wie das im Amsterdamer Kabinett (M II) ein beschnittener Abdruck sein.

Selbstbildnis zeichnend (B. 22). Ich möchte hier vorschlagen, daß man den Zustand S IV, B III, M V, R VII fortlasse, da die Beschreibung nur von abgenutzten Abdrucken von S V abhängig zu sein scheint. Auf einem Abdruck im British Museum, der als M V gilt, und sicher mit R IX übereinstimmt, sind alle die in S V, R VIII (Atlas 85) zugefügten Schraffierungen (d. h. starke Horizontalstriche auf dem Kleid usw.) zu bemerken, obgleich diese sehr schwach im Druck sind (z. B. kommt die Falte in der Mitte des Einbandes des Buches, welche die neuen Linien in S V zuerst verborgen hatten, wiederum klar durch). Auf dem obengenannten Abdrucke im British Museum ist auch der Umriß der rechten Backe etwas überarbeitet (siehe kleine Vertikalstriche im Hintergrund in dessen Nähe), so daß wir wenigstens in diesem Falle einen späteren Abdruck als S V vor uns haben.

Rembrandt lachend (B. 316). Das British Museum besitzt einen Abdruck (M I), der zu einer weiteren Unterscheidung der Zustände auffordert. Der Umriß der Schärpe ist noch nicht vollständig ausgefüllt worden, sondern noch unter der Schulter unterbrochen; eine der Horizontallinien auf der Büste (dicht bei dem unteren Rande) ist noch wie in R I, und reicht noch nicht bis zur rechten Seite der Platte (R II). Dieser Abdruck kommt also zwischen R I und II.

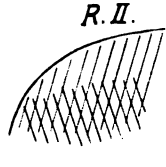
Auch zu einem anderen Bildnis des Künstlers — von J. G. v. Vliet B. 19 — möchte ich hier eine Bemerkung hinzufügen. Es ist nach dem Kasseler Gemälde (Bode II) und nicht nach dem Bilde in Gotha (wie sicher aus Versehen in Bodes Katalog angegeben ist). Das letztere bietet aber das Vorbild zu B. 332, einer Radierung, die ich Jan Lievens

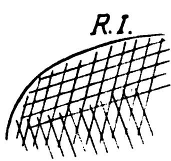
zuschreiben möchte (man bemerke z. B. die Schraffierung im Hintergrund und auf dem Kleid). Demselben Künstler gehört auch wahrscheinlich die alte Frau mit um das Kinn geschlungenem Kopftuch (B. 358).

Zu einer anderen Radierung der Schule Rembrandts (B. 297 Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar) werde ich nur bemerken, daß der angebliche erst seit Middleton verzeichnete 1. Zustand (vor der Bezeichnung), in Cambridge nicht zu finden ist.

Alte Bettlerin (B. 170). Von den vielen als R I geltenden Abdrucken mit dem Grat, die ich gesehen habe (R. Atlas 482), scheinen alle (mit Ausnahme der mit der kalten Nadel zugefügten Striche) ziemlich abgenützt zu sein. Ich bin geneigt den reinen Ätzdruck (R II Atlas 483) für den 1. Zustand zu halten.

Nackte Frau auf einem Erdhügel (B. 198). Die von Rovinski eingeführte Spaltung der Zustände, hat Seidlitz mit Freude aufgenommen. Nur sind die Zustände von Beiden umgekehrt angegeben! Ich sah nämlich viele Abdrücke von R I, die ganz abgenutzt aussahen. Da ich auf allen verspüren konnte, wo die in R II »zugefügten« Linien ausgeschliffen worden waren, mußte ich eine falsch angegebene Reihenfolge vermuten. Man bemerke nur die Horizontalstriche auf der Schulter in R I, welche in R II noch nicht da sind; es wird jedermann sicher zugeben, daß der 1. Zustand der mit der Schraffierung auf dem linken Oberschenkel ist, die im 2. abgewischt wird. Wegen dieser Frage hatten Herr Prof. Dr. H. W. Singer in Dresden und Mons. François Courboin in Paris die Güte an mich zu schreiben, daß sie von diesem Irrtum auch überzeugt seien.





Der Kahn unter den Bäumen (B. 231). Wir besitzen im British Museum einen Abdruck, der große Schwierigkeiten bietet. Bisher ist er (auch von Rovinski selbst) als Rov. II angenommen worden. Man findet im Schatten hinter dem Kahn Vertikalstriche, von denen man keine Spuren in R I—III (nach seinem Atlas) bemerken kann. Ist dieser Abdruck vielleicht eine spätere Überarbeitung von R III?

Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend (B. 43). Obschon die Merkmale der Spaltung der Zustände I und II (wie sie bei Rovinski und zuerst — aber in umgekehrter Weise — von de Claussin angegeben wird) bloß auf Verschiedenheiten des Druckes begründet sind, sind dennoch einige regelmäßige Parallelstriche an dem oberen Rande links zu bemerken, welche die von Middleton und Seidlitz nicht angenommene Spaltung sicher bestätigen.

Die große Auferweckung des Lazarus (B. 73). Die Stellung von Rovinskis 9. Zustand (Atlas 236) erscheint mir fraglich. Eigentlich dürfte dieser Abdruck früher als Rovinski VIII sein, da er die regelmäßige Überarbeitung an Brust und Ärmel der Frau mit den ausgebreiteten Armen noch nicht zeigt. Im allgemeinen glaube ich auch, daß für die hiesigen Zustände die weiße Stelle unter dem Taschentuche der Frau keine genügende Grundlage für die Spaltungen, d. h. vor der Überarbeitung von Basan (R. Atlas 237) bietet. Und wenn die Schraffierung auf den Gesichtern der beiden kleinen Köpfe hinter dem entsetzten Manne in R VI ganz weggeschliffen sein soll, dann glaube ich, daß zwischen R VII und VIII noch ein Zustand zu setzen ist, wo diese Köpfe aufs neue schraffiert sind — nicht wie in R IX, sondern mit feinen Vertikalstrichen auf dem Manne links.

Es ist bemerkenswert, daß dasselbe Modell, wie hier für den Lazarus, in der Kreuzabnahme in Petersburg (von 1634, Bode Nr. 126) zur Maria benutzt ist. Auch im Vordergrund desselben Bildes kommt fast dieselbe Figur (aber gegenseitig), wie die im 5. Zustand der Radierung zugefügte, vor. Während ich glaube, daß die Radierung schon um 1631—32 entstanden ist (wie Bode und de Groot: vgl. Bild in der Yerkes Sammlung, Bode 45, und Zeichnung von 1630 im British Museum) könnte diese Änderung doch wohl erst 1634 gemacht worden, und vom Bilde abhängig sein.

Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht (B. 148) (Rembrandt-Schule). Im British Museum sind drei Abdrucke, alle wahrscheinlich von demselben Zustande (wie in Seidlitz II mit verbreiteter Mütze, jetzt 19 mm), welche Middleton als I, II und III beschrieben hat. Wir haben noch einen weiteren Zustand worauf die kleine Flamme einen klareren Umriss erhalten hat, und das Gesicht, die Hände usw. stark überarbeitet sind. Es scheint mir also letzterer Abdruck sicher einen 3. Zustand zu bedingen. Wenn ein Zustand mit spitzer Flamme und noch nicht verbreiteter Mütze (wie in R V, B II angegeben ist. Dutuit?) überhaupt existiert, muß man vielleicht noch einen 4. hinzufügen.

De Claussin hat gewiß einige schöne Kopien der Radierungen Rembrandts gemacht, doch verdient er nicht den Platz, den ihm Rovinski in seinem Atlas Nr. 412 zugeteilt hat. Diese Reproduktion der »Petite Figure Polonaise« (B. 142) ist, wie Rovinski angibt, nach dem Berliner Abdruck aufgenommen worden. Hoffentlich verhält es sich hier nicht anders wie bei B. 362 (Lesende Frau mit Brille) und der von Rovinski (Atlas 943) publizierten Reproduktion derselben, die in seinem Katalog als der Londoner Abdruck gilt, aber tatsächlich nur eine recht schlechte Kopie ist. Wenn man von dieser Reproduktion ein Urteil zu

fällen wagt, ist natürlich nichts dagegen einzuwenden: ich glaube, daß Blanc auch von derselben Kopie seine Illustration gefertigt hat, obgleich in diesem Falle die Radierung durch den Stecher im Gegensinn reproduziert ist. Der Londoner Abdruck ist dagegen so feinsinnig gedacht, mit solcher meisterlichen Naturtreue ausgeführt, daß ich nicht weiß, wem man diese Studie zuschreiben könnte, wenn nicht dem Meister selbst. (Die Autotype Company hat eine Reproduktion unseres Abdrucks gemacht, die neuerdings auch in dem von Herrn Dodgson herausgegebenen Werke erschienen ist. Der Abdruck in Amsterdam stimmt mit diesem überein.)

Noch eine angezweifelte Radierung (den Schlittschuhläufer B. 156) sollte man m. E. keinem minderen Künstler als Rembrandt zuteilen. Man vergleiche nur den »Tod dem Liebespaar erscheinend« (B. 109) von 1639, wo fast dieselbe zarte Handhabung der kalten Nadel, dieselbe dünne aber höchst sympathische Linienführung zu bemerken ist.

A. M. Hind.

Rembrandt und Tizian.

Unter den Kunstfreunden unserer Tage hat sich schon seit längerer Zeit die Auffassung festgesetzt, Rembrandts psychologisch vertiefte Kunstanschauung stehe zu der »Empfindungsarmut« der Italiener in einem unlösbaren Gegensatz. Zugleich verbindet sich mit dieser nicht unrichtigen, aber einseitigen Vorstellung wie selbstverständlich eine andre, als habe sich Rembrandt als Vertreter eines angeblich ursprünglich nordischen, umfassenden Kunstideals mit vollem Bewußtsein von italienischer Art abgewendet.

Diese die Empfänglichkeit germanischen Wesens mißkennende Auffassung ist wiederholt schon widerlegt worden. Seit Jahrzehnten wissen wir, daß Rembrandt einer der besten Kenner seiner Tage auf dem Gebiet italienischer Kunst und eifriger Sammler war. Was aber weit wichtiger ist: mehrere Kunstforscher, vor allem Hofstede de Groot,[1]) haben uns nachgewiesen, daß er häufig nach ihren Werken kopiert und Mancherlei zu eigenen Zwecken verwandt hat. Es braucht nun nicht weiter begründet werden, wie wenig diese Erkenntnis eine Entwürdigung seines Genies bedeutet: mit staunenswerter Schnelligkeit vollzieht sich gerade bei ihm der Prozeß der Verarbeitung des Fremden. Darum wird es für den Liebhaber ebenso anziehend sein wie es für den Forscher selbstverständliche Pflicht ist, seinen Entlehnungen mit möglichster Sorgfalt nachzugehen.

Eine besonders wesentliche Seite in den Beziehungen des Meisters zur italienischen Kunst bildet sein Verhältnis zu den Werken Tizians, das ich hier im Zusammenhang darzutun versuche. Bevor ich jedoch zu dem eigentlichen Thema übergehen kann, gebe ich noch einen kurzen Hinweis auf die Quellen, aus denen er seine Kenntnis geschöpft hat. Zunächst finden wir in seinem Inventar unter den »Kunstboeken« erwähnt »een dito, zeer groot, met mest alle de wercken van Titiaan«, offenbar eine Mappe, in der er Stiche aller Art, die ihm von dem venezianischen Meister zu Gesichte kamen, gesammelt hat. Eine

[1]) Im Jahrbuch der königl. preußischen Kunsts. 1894.



andere Stelle des Inventars lautet: »een dito, vol contrefijtsels van Mierevelt, Titiaan en andere meer«. Aber gewiß hatte Rembrandt auch Gelegenheit außer diesen graphischen Wiedergaben originale Werke von ihm oder doch gute Kopien kennen zu lernen. Denn es ist, wie Vosmaer sagt, der sich hierbei auf reichliches Material stützt, unglaublich, was Holland damals an italienischen Bildern und Zeichnungen besaß. Und gerade in Amsterdam war der Zentralpunkt des Kunsthandels, hier fanden die großen Auktionen statt, an denen auch Rembrandt, mitsteigernd oder zuschauend, teilnahm. Besonders in den 40er Jahren, als wieder eine neue Künstlergeneration, die Asselijn, Both, Berchem u. a. aus Italien zurückkehrten, erzeugte die Bewegung eine neue Welle, und es ist auch aus später zu besprechenden Gründen der künstlerischen Entwickelung Rembrandts wahrscheinlich, daß er unter den von ihnen mitgebrachten italienischen Herrlichkeiten Kopien nach Tizians Gemälden kennen lernte. Auch bei seinem Vetter, dem Bilderhändler Gerard Uilenberg, kann er dergleichen öfters gesehen haben.

Nun zu den Werken selbst. Die erste Entlehnung glaube ich in der »Diana« von c. 1631 (Rembrandtwerk 47), sowie in der etwa gleichzeitigen Radierung (B. 201) und der Zeichnung (Kleinm. III, 49) zu erkennen, und zwar ist es die Gestalt einer die Kallisto stützenden Nymphe aus Tizians Dianabilde der Bridgewater Gallery, die hier als Vorbild diente. Das eigentümliche Bewegungsmotiv, die Drehung des sitzenden Körpers nach links, verbunden mit dem Übergreifen des vorderen Armes, interessierte Rembrandt offenbar und veranlaßte ihn bei Studien nach der Natur dazu, seinem Modell die gleiche Stellung zu geben. In welcher Reihenfolge er dann die drei erhaltenen Darstellungen schuf, geht uns hier nichts an; Bodes Ansicht erfährt man auf Seite 21 des ersten Rembrandtbandes. Kleine Abweichungen, wie die veränderte Haltung der Arme oder die leichte Achsendrehung des Körpers in eine annähernde Profilstellung, ergaben sich vor dem lebenden Modell ganz natürlich; man braucht an ihnen keinen Anstoß nehmen. Dagegen sind noch zwei unzweifelhaft ins Gewicht fallende übereinstimmende Züge zu erwähnen: einmal das Hineintauchen der Füße ins Wasser, das an sich doch für Rembrandts Naturstudie sehr fern liegen mußte, dann überhaupt die Charakterisierung seiner Figur als Diana, also der Heldin seines Vorbildes.

Wenige Jahre später, in dem 1635 entstandenen figurenreichen Bilde »Diana, Aktäon, Kallisto« (Rembrandtw. 196) bezieht sich der Künstler noch einmal auf das Gemälde der Bridgewater Gallery. Während er sich jetzt für die Hauptgruppe durch einen Caraccischen Stich anregen läßt, finden wir bei einer sitzenden Figur zu äußerst rechts in der Kallistogruppe eine Anlehnung an die bei Tizian vorn rechts sich auf-



stützende Nymphe, deren wohlklingende schräge Rückenlinie hier wiederholt wird. Im übrigen freilich entspricht die immerhin zurückhaltende Behandlung der Szene durch den Italiener Rembrandts Humor nicht; er schafft hier etwas gänzlich Neues und in seiner Ursprünglichkeit Unvergleichliches.

Daß das Motiv des mit erhobenen Armen gen Himmel fahrenden Christus[2]) aus der Münchener Passionsfolge (Rembrandtw. 127) in offenbarer Erinnerung an die Geste der Maria in der »Assunta« der Akademie entstanden ist, hat Dr. Valentiner erkannt, dessen Ansicht ich mich durchaus anschließe. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß uns die betr. Bewegung in Rembrandts Werk ziemlich geläufig ist, aber doch stets als Ausdruck des höchsten Staunens oder Erschreckens; hier, wo damit die Wonne des leichten Getragenseins verkörpert wird, berührt sie uns fremdartig und fast unangenehm italienisierend. Auch die Gurtung möchte auf italienische Vorbilder zurückgehen.

Noch fünf weitere, unter sich verwandte Bilder aus den dreißiger Jahren (Rembrandtw. 186, 187, 188, 189, 190), davon zwei bloße Kopien, sind in ihrem Sujet wohl auf eine Anregung durch Tizian zurückzuführen, und zwar ist es in jedem der Fälle ein jugendliches Mädchen mit Saskias Zügen, das, mit Blumen reich geschmückt, nach einer eigenen Notiz des Künstlers die Blumengöttin verkörpern soll. Schon Bode (VI. Rembrandtb. S. 11) ließ eine gleiche Darstellung aus den fünfziger Jahren von der Flora der Uffizien angeregt sein, eine Bemerkung, die ich nur noch auf die früheren fünf Bilder erweitern möchte. Denn wenn auch die vereinfachte Tracht des späteren Bildes, die veränderte Bewegung der Hände in der Tat auf engere Beziehungen hinweisen, so weicht hier doch auf der anderen Seite die Drehung des Kopfes ins Profil sowie seine phantastische Bedeckung vom Vorbilde ab. Richtig ist, daß der allgemeine künstlerische Charakter dieser letzten Darstellung dem italienischen Meister näher steht, doch ließe sich diese Tatsache, abgesehen davon, daß sie für die spätere Periode überhaupt bezeichnend ist, etwa durch die Annahme erklären, daß ihm damals eine Kopie seines Vorbildes bekannt war, während er seine frühere Kenntnis lediglich aus Stichen geholt hatte. Auch der eigentümliche Farbencharakter des Bildes, »das einfache helle Tageslicht, das fast gleichmäßig über die ganze Figur fällt, und die hellen Farben des Kostüms: neben dem trübweißen, als Taille getragenen Hemd ein hellgelber Rock und ein wenig sichtbarer hellbräunlicher Überwurf« (Bode) würde somit eine ungezwungene Lösung finden.

[2]) Auch die unterhalb schwebenden Putten, die sonst bei der Darstellung von Christi Himmelfahrt nicht gebräuchlich sind, sind wohl übernommen.



Eine ähnliche Anlehnung an den Gegenstand der Darstellung scheint bei dem etwas später, um 1634—35 entstandenen Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Gattin im Buckingham Palace (Rembrandtw. 158) vorzuliegen. Das hier gebrachte Motiv der weiblichen Toilette hat ja in Venedig seine eigentliche Heimat. Auch von Tizian gibt es mehrere Gemälde der Art; so die Toilette der Venus in der Bridgewater Gallery und in Petersburg, vor allem aber die sogenannte »Laura Dianti« im Louvre. Besonders mit dem letzten Bilde hat Rembrandts Darstellung viel Ähnlichkeit; daß hier wenigstens ein Zusammenhang besteht, ist also wahrscheinlich. Nebenbei möchte ich den Hinweis geben, daß insonderheit das Motiv des Ohrringeanlegens vielleicht auf Vorbilder wie die fälschlich Tizian zugeschriebene »Vanità« im Casino Rospigliosi in Rom zurückgeht.

Daß sich Rembrandt zu seinen Darstellungen von Heiligen durch die italienische Kunst hat inspirieren lassen, wird uns schon durch den Gegenstand, aber auch (wie z. T. schon erkannt worden), durch die Behandlung nahegelegt. So stimmt mit Tizians heiligem Hieronymus im Louvre die Federzeichnung Lippmann 132 in der (im Gegensinne gebrachten) Komposition überein. Das auffallendste Merkmal ist hierbei der bei Rembrandt an der entsprechenden Stelle wiederkehrende doppelt geteilt emporsteigende Baumstamm und die gleichfalls kompositionell übereinstimmend gebrachte Gestalt des Büßers. Diese selbst freilich beseelt er trotz der wenigen, die Erscheinung nur eben andeutenden Striche mit ganz anderer Empfindung und gibt uns die Illusion eines unglücklichen, abgezehrten Asketen, wo sich der Italiener den durch Anspannung der Muskeln hervorgerufenen Eindruck eines in vielfachen Kontrasten bewegten Leibes zur Aufgabe setzte. Und freilich, auch in den ganzen Raumverhältnissen leuchtet noch ein Abglanz dieser gegensätzlichen Auffassungen auf. Scheint uns bei Tizian der mächtige Fels des Vordergrundes, der in den Mittelgrund gestellte geteilt emporschießende Baum, die in wuchtigen Formkontrasten komponierte Landschaft, gewissermaßen ein Nachklang des Körperlichen in seinem Hieronymus zu sein, so finden wir bei Rembrandt nur ein flaches Relief, gebildet durch den ganz vorn knienden Büßer, den gleich in derselben Fläche stehenden gedoppelten Baumstamm und das als Abschluß nach hinten zu dienende Laub des Waldes. Aber verklärend stürzt von oben her durch das Bild ein breiter Lichtstrom herab.

Gleich noch an dieser Stelle sei der Hinweis gegeben, daß in einer anderen Darstellung desselben Heiligen, dem sogenannten »Hieronymus in Dürers Geschmack« (B. 104) von 1652 Blanc (S. 84) in der Landschaft eine ziemlich genaue Kopie nach einer Tizianschen Zeichnung aus der



Sammlung Welbsley entdeckte, sowie daß S. Haden auf der verwandten Radierung des heiligen Franziskus von 1657 im Landschaftlichen gleichfalls italienischen Einfluß gewahrt und die Namen Campagnolas und Tizians nennt.

Einen sehr bedeutsamen Anschluß Rembrandts an den venezianischen Meister, auf den vor mir schon Herr Dr. Valentiner aufmerksam geworden war, haben wir in den verschiedenen Darstellungen der »Jünger von Emmaus« seit 1648 zu erkennen. Da sich beide zunächst miteinander zu vergleichenden Bilder im Louvre befinden, so ist es verwunderlich, daß auf die so sinnfällige Beziehung nicht schon längst aufmerksam gemacht worden ist. Schon in den dreißiger Jahren hatte Rembrandt das Thema in dem ungestümen Sinne seiner damaligen Auffassung mehrfach, vor allem aber in einem Gemälde und einer Radierung ergriffen, die man gut tut sich neben der späteren Behandlung zu vergegenwärtigen, um den großen Abstand zu ersehen. Das Kühne und Unruhige der früheren Anordnung ist der symmetrischen Zentralkomposition gewichen (die Rembrandt zuerst, wie Hölzel und Valentiner beobachteten, unter dem Eindrucke von Lionardos Abendmahl in seiner »Hochzeit Simsons« (Dresden) gebracht hatte), die Gebärden der Jünger sind gedämpft und aus dem Zauberer, als der Christus auf dem frühen Bilde erschien, ist eine unendlich milde, leidende Erscheinung geworden. Kurz, die seelische und künstlerische Sprache hat einen völligen Wandel vollzogen, der, aus innerer Notwendigkeit geboren, nun doch einer Einwirkung italienischer Kunst sich entschieden günstig erweist. So scheinen denn nach Bildern wie dem »Ungetreuen Knecht« (R. 339) in der Wallace Collection, dem »Rock Josephs« (R. 340) in der Ermitage und der noch weiterhin zu erwähnenden »Ehebrecherin vor Christus«[3] (R. 338) bei Weber in Hamburg die halbfigurigen Darstellungen der Venetianer ihm Führer zu der erstrebten größeren Gestaltung der Figuren innerhalb des Bildrahmens gewesen zu sein. — Trotzdem ist bei ihm auch hier, rassenpsychologisch interessant genug, der ganze räumliche Bau von dem holländischen Gefühl für die Klarheit kubischer Körper durchdrungen. — Wollen wir auch auf dem Gebiete der Bildnismalerei den Unterschied der früheren und späteren Epoche an einem Beispiel erkennen, so können wir etwa das Portrait der Hendrickje von c. 1658 (Berlin, Mus.) dem der Saskia von c. 1634 in Kassel entgegenhalten. Wie die Auffassung der Figur mehr Größe und Ruhe in Linien und Flächen erhalten hat, so ist auch an Stelle der dünnen, schillernden Tinten der Besatz- und Perlenmalerei die tiefleuchtende Farbe des weichen und wolligen Tuches getreten.

3) Von Bredius wird die Echtheit bestritten.



Noch zwei Fälle eines direkten Anschlusses an Tizian glaube ich in dieser letzten Periode konstatieren zu können. Das c. 1649 entstandene Reiterporträt beim Earl Cowper in Panshanger wiederholt ziemlich getreu (im umgekehrten Sinne) die Haltung des Rosses auf Tizians Karl V. in Madrid. Daß sich Rembrandt bei der Ausführung des offenbar für ihn ehrenvollen Auftrages an ein älteres Vorbild anlehnte, braucht uns nicht zu verwundern; auf ein genaues Studium des Pferdes hatte er wenig Mühe verwandt und kommt auch hier über eine gewisse Hölzernheit[4]) nicht hinweg.

Das 1651 entstandene Gemälde »Christus und Maria Magdalena« in Braunschweig (R. 333) geht auf eine der Darstellungen der gleichen Szene durch Tizian, das sog. »Noli me tangere« in der Londoner National Gallery zurück. Eine Federzeichnung Rembrandts, die das Kupferstichkabinett in Stockholm besitzt,[5]) beweist das. Sie gibt im umgekehrten Sinne, also nach einem Stich, die Haltung des Auferstandenen, seine Gesten, aber ohne den Stab, und vor allem die weiche Rückenlinie im wesentlichen wieder; die Gewandung zeigt zwar in ihrer größeren Völligkeit den nordischen Künstler, doch erkennt man unterhalb des rechten Ellenbogens die Unterzeichnung eines mit der betreffenden Stelle des Londoner Bildes übereinstimmenden Gewandzipfels. Auch in der Architektur des Hintergrundes, der auf einem Hügel gelegenen Stadt mit Turm und Tor, klingt das Tiziansche Vorbild durch, wogegen die Figur der Magdalena rembrandtisch anmutet;[6]) viele Gestalten ihresgleichen kommen in seinen Werken vor. Der Stockholmer Zeichnung gegenüber bringt dann das ausgeführte Bild die Komposition im Gegensinne. Hier erscheint nun auch die Gestalt des Heilandes in wichtigen Bezügen verändert. Wie auf der Studie seine rechte Hand aus der Gesamtsilhouette herausschoß, konnte man ihr noch anmerken, daß ursprünglich nicht die Gebärde, sondern das Aufstützen des Stabes ihr Amt gewesen sein mußte; jetzt wird der Umriß der Figur wieder geschlossen, indem die Funktionen der Hände miteinander vertauscht werden. Dabei geht dann freilich die Flüssigkeit der Rückenlinie und die Zusammenfassung der Figuren zum guten Teil verloren, aber Rembrandt wünschte hier eben um jeden Preis den Ausdruck möglichst restlos zu geben.

Hiermit ist die Aufzählung der wesentlichen Analogien beendet. Wenn ich nun noch das beim Konsul Weber in Hamburg befindliche Bild »Christus und die Ehebrecherin« (Rembrandtw. 338) erwähne, ist

[4]) Auch nach Bodes Urteil.

[5]) Bei Michel abgebildet.

[6]) Ihre Geste hat freilich mit T.s »Mater dolorosa« ziemlich viel Ähnlichkeit, doch schwanke ich, ob für das kleine Bild zwei Vorbilder angenommen werden können.



es nur, um zu bemerken, daß der italienische Einfluß sich hier nicht weiter als auf die Wahl der halbfigurigen Darstellung erstreckt, welche die venezianische Kunst für diesen Stoff bevorzugte. Einzelheiten, die mit einem bestimmten Bilde, etwa Rocco Marconis, Palma Vecchios oder Tizians selbst übereinstimmten, sind nicht zu finden. Das ganze Gemälde ist überhaupt nur eine freilich von Venedig her angeregte Bearbeitung der Hauptgruppe aus der älteren Darstellung in der National Gallery zu London (Rembrandtw. 247). Die im Texte des Rembrandtwerkes abgebildete Radierung Picarts nach einer Kompositionszeichnung des Meisters, die zu dem früheren wie dem späteren Bilde Bezüge hat, legt den unmittelbaren Zusammenhang zwischen beiden fest. Daß die letzte Darstellung dem italienischen Geiste näher steht als jene frühere, bleibt darum doch bestehen und stimmt mit der allgemeinen Entwickelung durchaus überein. *Hermann Voss.*

Zu Salomon Koninck.

Im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln befindet sich das Brustbild eines jungen Mannes, das der alte Niessensche Katalog dem Karl Fabritius zuschrieb, während der neue Katalog es schlechthin »Schule des Rembrandt van Ryn« bezeichnet (No. 709). Es ist eine treffliche, weiche Malerei, voll des köstlichsten Helldunkels. Der Dargestellte, halb nach links gewendet, blickt den Beschauer an. Sein Mund ist leicht geöffnet, sein langes, blondes Haar vorne in die Stirne gekämmt. Die Gesichtsfarbe hat einen krankhaft gelben Ton, die Nase ist etwas gerötet und auf der Oberlippe macht sich ein leiser Anflug von Schnurrbart bemerkbar. Der junge Mann trägt ein weinrotes Sammetkostüm, das auf der Brust ein schlichtes, weißes Hemd sichtbar werden läßt. In den Ohren hat er goldene Ringe und über dem Gewande eine goldene Kette.

Ein Knabenbildnis im Museum zu Antwerpen (No. 657) ist von derselben Künstlerhand. Es zeigt im großen und ganzen die gleiche Anordnung und Farbenwahl, wie das Kölner Bild. Selbst die goldene Kette über dem roten Sammetgewande fehlt dem blondhaarigen Jungen dort nicht. Man könnte fast an dieselbe Persönlichkeit auf beiden Stücken denken. Das Antwerpener Bild wird im Katalog als Salomon Koninck aufgeführt. Ist diese Benennung richtig, dann dürfte auch für das Kölner Bild der Künstlername gefunden sein. *F. Koch.*

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

J. B. Supino. Arte Pisana. Firenze, Alinari 1904.

Eine Geschichte der pisanischen Kunst von Supino darf ohne weiteres zu den Büchern gezählt werden, an die man hohe Erwartungen knüpft. Seine zahlreichen Einzeluntersuchungen zu diesem Thema zeichneten sich stets durch Fleiß und Gewissenhaftigkeit aus, und durch eine große Vertrautheit mit der Geschichte der Denkmäler hat er unsere Kenntnis dieses Kunstgebiets so wesentlich bereichert, daß ihm stets die Forschung dafür Dank wissen wird. Das vorliegende Buch teilt diese Vorzüge mit jenen bekannten älteren Arbeiten des Verfassers; es vereinigt die Resultate der früheren Untersuchungen und bringt zudem einige neue Funde, manche Berichtigung und auch neues, zum Teil sehr wichtiges Abbildungsmaterial. Aber es bietet doch nur quantitativ mehr und enttäuscht, wenn man das erwartet, wodurch sich eine zusammenfassende Darstellung von einer Reihe nützlicher Einzeluntersuchungen unterscheiden soll. Die Klarlegung der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge, die Fixierung der einzelnen Stilstufen, eine Feststellung der Einflußsphären, die hierbei im Spiele sind, ist für die ältere Zeit kaum versucht und auch für das Trecento nicht so durchgearbeitet, wie es möglich und geboten wäre. Denn nirgends läßt sich vielleicht in Italien der Werdegang einer mittelalterlichen Schule so deutlich verfolgen wie in Pisa. Freilich hätte hierfür zunächst der Begriff der Schule bestimmt werden müssen; denn die pisanische Kunst ist nicht nur die Kunst in Pisa, und wie es nur selbstverständlich ist, bei den späteren bekannten Künstlerpersönlichkeiten die an anderen Orten erhaltenen Arbeiten ihrer Hand für die Bestimmung ihres Stiles zu verwerten, so hätten auch für die frühere Zeit die pisanischen Arbeiten außerhalb der Stadt in die Betrachtung eingezogen werden müssen. Hierbei handelt es sich natürlich nicht um den Vorwurf der mangelnden Vollständigkeit — denn diese ist vom Verfasser kaum angestrebt —, aber es ist doch zunächst schon ganz prinzipiell für unser Verständnis von dem Charakter und der Bedeutung der Schule keineswegs gleichgültig, ob z. B. die im Gebiete von Lucca

und Pistoia erhaltenen Arbeiten Erzeugnisse selbständiger Lokalschulen sind, oder ob sie eben jener pisanischen Schule angehören. Und da bei einer schärferen Betrachtung entschieden das letztere sich beweisen läßt, wäre die Darstellung auf diese Weise nicht nur reicher, sondern vor allem exakter und richtiger geworden. So kommt es leider gar nicht zu einer wirklichen Feststellung dessen, was man nun als pisanische Stileigentümlichkeiten anzusehen hat; und während sonst die Autoren in der Verliebtheit in ihr Thema eher zu weit gehen, gewinnt man hier den Eindruck, als sei sich der Verfasser gar nicht recht bewußt geworden, welch außerordentliche Bedeutung, welch erstaunliche Produktion die pisanische Kunst bereits in der Frühzeit auszeichnet, wie konsequent und eigenartig sie sich entwickelt. Und doch hätte S. hierauf das größte Interesse verwenden müssen, da es sich auch für ihn darum handelt — und mit Recht, wie ich meine — die Kunst Niccolos mit dieser Schule zu verknüpfen.

Am empfindlichsten sind diese Mängel in den der Architektur und der romanischen Plastik gewidmeten Abschnitten. Bei der Besprechung der romanischen Bauten in Pisa zeigen allerdings S.'s Ausführungen gegenüber den älteren Untersuchungen eine viel höhere und durchweg verständigere Kritik, und die chronologischen Ansätze sind in der Verwertung der Dokumente und der Beurteilung der Denkmäler zuverlässig. Aber es fehlt eine zusammenfassende Charakteristik dieses Architekturstils, eine sorgsame Angabe dessen, was nun als das Lokale, schulmäßig Besondere (gegenüber dem Zeitstil) anzusetzen ist, und vor allem vermißt man eine Klarlegung des Verhältnisses zur florentinischen und oberitalienisch-lombardischen Schule. Freilich glaube auch ich nicht, daß man hier auf Grund des rein Architektonischen, der Grundrißbildung und der maßgebenden Merkmale der Konstruktion zu weiteren Ergebnissen kommen kann; aber durch ein sorgsames Studium der dekorativen Formen wäre unsere Kenntnis dieses Kunstgebietes sehr wesentlich gefördert worden. So ist z. B. der Anteil der plastischen Arbeit in der Dekoration und Durchbildung der Bauglieder, der Übergang von den einfachen, rahmenden Portalpfosten zu abgestuften Gewänden, das Zusammenfassen der Blendarkaden am Untergeschoß zu größeren, breiteren Bildungen nicht nur für eine schärfere Gruppierung der Denkmäler im Einzelnen zu verwerten, sondern auch für die chronologische Entwicklung. So vermißt man auch eine eigentliche Darstellung der Rezeption gotischer Motive und der Entwicklung des pisanisch-gotischen Stils, da der Verfasser die betreffenden Bauwerke mehr in Rücksicht auf die Künstlergeschichte als in ihrem baugeschichtlichen Zusammenhange untersucht. Auch hätte die Vorgeschichte des pisanischen Dekorationsstiles einer Untersuchung

bedurft; denn wenn S. mit Recht es energisch ablehnt, in jeder Kirche, deren Gründung in einer früheren Zeit nachweisbar ist und deren gegenwärtige Architektur eine Verwandtschaft mit dem Dome zeigt, ohne weiteres eine Vorstufe zu diesem zu sehen, so sind doch tatsächlich zahlreiche Fragmente des älteren, sog. langobardischen Stiles erhalten (z. B. in S. Pietro a Grado), deren Berücksichtigung wichtige Schlüsse ergeben hätte. Denn auch hier, auf dem Mutterboden der Renaissance, und schon jetzt, in dieser primitiven Epoche, bedeutet das Auftreten antiker Formen etwas anderes als ein fait accompli, das keiner Erklärung bedürfe, sondern es ist der Ausdruck bestimmter künstlerischer Absichten und das Resultat einer geschichtlichen Entwicklung. Deshalb wäre auch die chronologische Seite dieser Frage möglichst rigoros zu stellen, um so mehr, als ein festes frühes Datum, wie es z. B. die Fassade von Empoli für den florentinischen Dekorationsstil bietet, den pisanischen Denkmälern fehlt.

Nichts liegt näher, als diesen denkwürdigen, ersten Klassizismus, der in der pisanischen Architektur einen Kompromiß mit den Gepflogenheiten der lombardischen Schule eingeht, in Zusammenhang zu setzen mit dem üppigen Aufschießen der plastischen Tätigkeit in dieser Zeit. Die plastische Durchbildung der Bauglieder im Sinne der Antike, die plastisch ausdrucksvolle antike Ornamentik statt der linearen Formen des früheren mittelalterlichen Flächenstils, — das ist die Parallelerscheinung zu dem, was diese Epoche für die engere Geschichte der toskanischen Plastik bedeutet. Wie wunderlich, daß S. in einer Geschichte der pisanischen Kunst es versäumen konnte, eine Darstellung dieser pisanischen Bildhauerschule der romanischen Zeit zu geben! Ja, es kommt gar nicht, wie schon gesagt, zu einer deutlichen Aussprache, daß hier eben eine Schule arbeitet mit ihren eigenen Gesetzen und Gewohnheiten, mit ihren Meistern und Gehilfen, mit einer klaren Entwicklung und einer bestimmten örtlichen Ausdehnung. So geht die Darstellung hier nicht über das heraus, was Schmarsow bereits in einem ersten Versuche über diese Dinge gesagt hat, wenn auch einige Denkmäler mehr berücksichtigt sind. Eine wie geringe Systematik hier S. erstrebte, erhellt schon daraus, daß er zwei der brauchbarsten Ausgangspunkte für die Beurteilung der Schule in dieser Frühzeit, die Cagliareser Kanzel (natürlich von 1162!) und die Fragmente der alten Domkanzel, nur ganz beiläufig — bei Fra Guglielmo resp. Giovanni P.! — erwähnt.[1])

Tatsächlich widmet S. diesem interessanten Kapitel der pisanischen Kunstgeschichte nur eine ganz summarische Betrachtung, und zwar sub

[1]) Man vermißt u. a. besonders den großen Reliefries mit der Rainerlegende im Camposanto. Ihrer Wichtigkeit wegen sei hier auch auf die imposanten, überlebensgroßen Fassadenskulpturen der Ritterkirche in Altopascio hingewiesen.



specie Niccolo. Im Grunde sogar nicht einmal dies, da es zu einem Nachweis der charakteristischen Stileigentümlichkeiten der Kunst N.'s in der älteren pisanischen Plastik gar nicht kommt, sondern alles nur auf das eine hinzuzielen scheint, die antiken Elemente bei N. in der lokalen Tradition zu belegen. Dabei weiß S. sehr wohl, daß die Antike allein gar nicht die einzige Quelle von N.'s Stil ausmacht, und vor allem ist es ja gerade dieses Element seiner Kunst, das doch unbestreitbar auch in Süditalien nachgewiesen ist. Also auf diese Weise kann jedenfalls der Nachweis der stilistischen Herkunft N.'s aus der pisanischen Schule nicht erbracht werden, und gerade nachdem nun glücklich Bertaux zum ersten Male die Frage einer exakten Methode unterworfen hat, müssen es die Gegner der apulischen Theorie sehr bedauern, daß S. sich nicht bemüht hat, positive Punkte nachzuweisen. Und diese sind nachzuweisen. Denn die pisanischen Arbeiten aus der ersten Hälfte und Mitte des 13. Jahrhunderts stehen im Stile, besonders im Gewandstile — wie verschieden ist gerade hierin alles Süditalische! — der Komposition, Ikonographie und im Dekorativen N. unendlich näher, als irgend etwas, was bisher an süditalischen Arbeiten bekannt wurde. Dies könnte alles bei einer exakten Durchvergleichung der Motive bewiesen werden, wofür freilich eine gründliche Untersuchung und Darstellung der pisanischen Kunst vor Niccolo die unumgängliche Voraussetzung bildet. Es hätte gezeigt werden müssen, wie nach den kärglichen Anfängen in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, um 1150 eine intensive plastische Tätigkeit sich entwickelt, wie jetzt — das führende Atelier vermutlich Guglielmo — die Kompositionstypen, Technik und Stil sich fixieren, die Gestalten sich vom Grunde lösen und die Antike in ganz bestimmtem Sinne sich zu äußern beginnt, wie dann im letzten Viertel des Jahrhunderts die Bewegung reicher, die Anordnung gedrängter, der Reliefstil komplizierter wird (die Figuren z. B. schräg zum Reliefgrund geschichtet — wie die Sardinen in der Büchse —, wie noch bei Niccolo, wie niemals in Süditalien), wie gleichzeitig unter oberitalienischem Einfluß der Gewandstil eine Umbildung erfährt im Sinne einer klareren Gliederung, des Ausdrucks der Bewegung und Körperform. Das Entscheidende dann, seit ca. 1200, der durchgreifende byzantinische Einfluß: das Hauptwerk die Skulpturen am Hauptportal des Baptisteriums. Diese sind zwar von S. erwähnt, aber wie er ihre Entstehungszeit nur im allgemeinen — erste Hälfte 13. Jahrhunderts — angibt, so ist auch die außerordentliche Bedeutung dieses Ateliers für die Stilbildung in der pisanischen Plastik nicht erkannt. Was die Datierung anbelangt, so ergibt sich diese aus den unbeachteten Skulpturen in S. Michele degli scalzi bei Pisa mit der überlebensgroßen Büste (!) eines segnenden Christus im Tympanon und der Darstellung der Engels-

chöre an der Schräge des Türsturzes, die auf 1204 datiert sind[2]) und die gleiche Meisterhand zeigen, wie die besten Arbeiten am Baptisterium.[3]) Die Bedeutung dieses Ateliers, dessen führender Meister nicht aus der pisanischen Schule hervorging, sondern entweder aus Süditalien oder direkt aus Byzanz stammt, ist eine außerordentliche. Jede Arbeit von Wert, die jetzt in Pisa entsteht, ist hiervon beeinflußt. Ganz befremdlich nun, daß S., nachdem er die früheren Arbeiten wenigstens summarisch herangezogen hat, jetzt, wo die Sache akut wird, versagt. Es handelt sich ihm um die Ableitung N.'s aus der pisanischen Schule, und er sagt kein Wort über die Arbeiten gerade der Generation, die — auf den Schultern jenes halbbyzantinischen Ateliers stehend — den Stil der pisanischen Plastik unmittelbar vor N. bestimmt. Selbst so bekannte Arbeiten, wie die des Guido da Como sind nicht erwähnt, obgleich auch sie zum mindesten im Gewandstil N. näher stehen, als irgend etwas Süditalisches aus dieser Zeit. Und es ist ja gar keine Frage, daß dieser Meister, der als greifbare Persönlichkeit direkt vor N. ein Interesse beansprucht (obgleich es wichtigeres gibt!), schlechterdings der pisanischen Schule angehört und mit der oberitalienischen Plastik einfach nichts zu tun hat. (Jeder Kenner würde jedes — echte — Stück von Guido ohne weiteres als pisanische Arbeit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bestimmen müssen. Vermutlich hat Schmarsows unglückliche Comasken-Theorie, die ihm selbst die besten Resultate seiner Arbeit zerstört, auch S. verwirrt gemacht. Es liegt hier nicht anders als bei Niccolo: Selbst wenn man dessen Taufschein in Apulien fände, — sein Stil könnte doch nur aus Pisa abzuleiten sein. In Como hat übrigens ganz gewiß keine Schule gesessen, und von einer Beziehung des Comasken zu den nachweisbaren Zentren der oberitalienischen Plastik ist gar keine Rede. Auch sei ganz prinzipiell, natürlich nicht als Beweis, bemerkt, daß auch in dem frühreifen Italien die lokale Tradition, die »Schule« in dem spezifisch mittelalterlichen Sinn — vgl. Vöge! —, die ausschlaggebende Macht bedeutet, die stärker ist als die ursprüngliche, frühere Schulung des betr. Meisters.) Unter diesen Gesichtspunkten wäre auch ein Eingehen auf einen andern, aus Oberitalien stammenden Künstler interessant gewesen, da man an seinen Werken verfolgen kann, wie sich die Stilentwicklung bei einem älteren, in Toskana tätigen Zeitgenossen N.'s gestaltet, dessen Stil zunächst unabhängig von dem großen Pisaner ist: Giroldo da Lugano. Denn außer den bekannten Werken dieses Meisters am Baptisterium in

[2]) Anno dni 1204 Montaniano Cecchia dedit hoc o' libras CII ....

[3]) Merkwürdig die Steinmetzeninschrift links neben dem Portal (mit Verwendung griechischer Buchstaben), wie sie ähnlich auch an SS. Cosma-Damiano und S. Frediano in Pisa vorkommt.

Volterra — 1251, mit Kleeblattbögen (!) und gotischer Typenbildung — und dem stattlichen Taufbecken in Massa Marittima sind von dem Künstler weitere Arbeiten gerade in dem Bereich der pisanischen Schule nachzuweisen: in Montepiano bei Prato[4]) und in S. Miniato al tedesco.[5])

Für die Genesis des Stils bei N. ist, wie gesagt, das byzantinische Element von S. übersehen worden; dagegen ist der Anteil der gotischen Entwicklung richtig betont, was bei einem patriotischen Italiener immer anzuerkennen ist. Nur scheint es, daß S. hierbei mehr an die Architekturformen, als an die Plastik denkt; auch wäre bei der Wichtigkeit der Frage mehr ins Detail zu gehen und vor allem die ikonographische Seite ins Auge zu fassen. Für die architektonische Tätigkeit ist es auch S. leider nicht gelungen einen brauchbaren urkundlichen Beleg zu finden. Die Sichtung des literarischen Materials für diese Frage ist sehr gewissenhaft, und dankenswert ist es auch, daß S. es vorzog, eine negative Kritik zu üben, als durch unüberlegte Behauptungen die Frage zu verwirren. Immerhin wären z. B. durch eine Analyse der in den Reliefs dargestellten Architekturen einige Punkte von prinzipieller Bedeutung festzustellen; umgekehrt wäre auch eine Zusammenstellung der Ducentobauten, deren plastische Dekoration in Beziehung zu N. steht, möglich und wünschenswert gewesen. So glaubte ich eine Reihe der figurierten Kapitelle im Langhaus des Sieneser Doms dem engsten Wirkungskreise N.'s direkt zuschreiben zu können, so daß es sehr wohl möglich ist, daß N. hier, vor seiner Kanzel, als Architekt gearbeitet hat.

Die Beurteilung der einzelnen Werke N.'s durch S. gibt kaum zu Diskussionen Anlaß. So ist es sicher richtig, wenn er die durch Venturi berühmt gewordenen Zwickelköpfe am Baptisterium für relativ späte Werkstattarbeiten erklärt, deren Wert überdies durch starke Überarbeitung fast illusorisch ist. Jedenfalls bieten sie nichts für die Entstehungsgeschichte seines Stiles. Das gleiche gilt aber auch für das Relief mit dem Grabesengel in Florenz, das irrtümlich vor N. angesetzt ist. Den Anteil des Meisters an der Arca di S. Domenico denkt sich S. größer, als die neuere Forschung zumeist annimmt; aber entschieden ist hier doch gerade auch die Komposition (nicht nur die Ausführung) von den gesicherten Arbeiten N.'s in wesentlichen Dingen abweichend. Dagegen sehe ich keine Veranlassung, in der Ausführung des Luccheser Architravs die Hand Giovannis zu erkennen.

4) An der Rückseite des Altars der Badia. Thronende Madonna mit Kind nebst Weihrauch spendendem Engel, Petrus, Paulus und dem dedizierenden Abt Benvenuto.

5) Marmorrelief der Verkündigung im Dom. Die zugehörige Inschriftplatte im Taufraum der Kirche eingemauert.

Die den Nachfolgern N.'s gewidmeten Kapitel schließen sich so eng an die bekannten älteren Arbeiten des Verfassers an, daß hierauf nicht näher einzugehen ist. Der wichtigste neue Fund ist die literarische Beglaubigung der Pisaner Kanzelstützen Giovannis; freilich konnte es auch ohne dem nicht zweifelhaft sein, daß die Zuschreibung dieser Arbeiten an Tino unmöglich ist, wie schon L. Justi früher betont hat. — Was man an all diesen inhaltvollen Abschnitten vermißt, ist, wie gesagt, die Darstellung der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge. Es sind fleißige, gewissenhafte Beiträge zur Künstlergeschichte des Trecento; aber sie ergeben keine geschichtliche Darstellung der pisanischen Kunst. Die umsichtigen, aber oft sehr gleichgültigen Zusammenstellungen des literarischen Materials, nicht nur der Urkunden, sondern auch der rein schriftstellerischen Ergüsse von Vasari bis Reymond, nehmen größeren Raum in Anspruch, als die formalen Analysen, und auch aus anderen Gründen wirkt die Darstellung sehr ungleichmäßig und in der Auswahl des Materials sogar willkürlich. So ist von den in Pisa erhaltenen Denkmälern fast alles, aber von den außerhalb der Stadt bewahrten pisanischen Arbeiten nur wenig erwähnt. Und da S. von der Künstlergeschichte ausgeht und folglich die Meister, die er behandelt, von allem falschen Ballast befreien muß, sieht er sich oft genötigt, die unbedeutendsten Arbeiten, die irgendwie einmal einem Meister angehängt wurden, eingehend zu besprechen, während andere, anonyme Arbeiten nur kurz oder gar nicht erwähnt werden, obwohl ihre Betrachtung für die Erkenntnis der Stilentwicklung oft lehrreicher ist, als manche bezeichnete Arbeit. Denn man weiß ja, wie lückenhaft unsere Kenntnis der Künstlergeschichte jener Zeit ist. Aber auch abgesehen hiervon, ist es für jeden, der sich die Dinge methodisch ansieht, unbefriedigend, wenn in einer Geschichte der pisanischen Kunst z. B. Tino ein großes Kapitel erhält, während Giovanni di Balduccio kaum erwähnt wird. Besonders ist es zu bedauern, daß die eigentliche Spätzeit des Trecento viel zu kurz gekommen ist. Die pisanische Holzskulptur hätte hier eine eingehende Würdigung beansprucht, und nicht nur diese, sondern auch manche wertvolle Marmorarbeit, z. B. in Pietrasanta, u. a. m.

Der Schluß des Buches, der der Malerei gewidmet ist, zeigt dieselben Vorzüge und Mängel, wie die vorhergehenden Abschnitte. So verwendet S. z. B. einen umständlichen Beweis dafür, daß die Camposanto-Fresken nicht von den Lorenzetti und Bernardo Daddi sein können — was selbstverständlich ist! — und daß ihre Zuweisung an Buffalmaco nur eine Hypothese ist. Aber es kommt nicht zu einer klaren erschöpfenden Analyse, die deutlich und zusammenfassend sagt, was diese Arbeiten eben von der ganzen sienesischen und florentinischen Schule tatsächlich unterscheidet. Deshalb bleibt auch bei seiner bekannten Zu-

weisung der berühmten Fresken an Traini von vornherein der Einwurf bestehen, daß die verwandten Züge, die er zu den Bildern dieses Meisters konstatiert (besonders wichtig die inedita des Seminario), eine mehr schulmäßig-lokale als individuell-künstlerische Bedeutung und Ursache haben.[6]) Auch wären einige Bemerkungen über den Einfluß der pisanischen Plastik auf die Malerei des Due- und Trecento angebracht gewesen. — Für die ältere Zeit sind besonders die Abbildungen der Fresken in S. Pietro a Grado dankenswert, da man bisher bei der Beurteilung dieser wichtigen Arbeiten auf die alten Stiche angewiesen war. Schade nur, daß die meisten Abbildungen nicht besser sind, als man es von Autotypien verlangen kann, wenn sie dem vornehmen Aussehen des Buches zuliebe auf ungekreidetes Papier gedruckt sind. *Swarzenski.*

Skulptur.

Documents de sculpture française du moyen-âge publ. sous la direction de **Paul Vitry** et **Gaston Brière**. Recueil de 140 planches contenant 940 documents. Paris, Ateliers photomécaniques. D. A. Longuet, 250 Faubourg Saint-Martin.

Seit wir das Trocadéro-Museum haben, sind Publikationen über die ma. Plastik Frankreichs an der Tagesordnung; sie geben fast immer eine Auswahl der dort vereinigten Abgüsse. Es sind Photographen- und Verlegerunternehmungen, sehr löblich gewiß, aber ohne persönliches wissenschaftliches Verdienst.

Das vorliegende Werk bringt eine sehr erfreuliche Variation in das Thema. Offenbar ist die Idee hier nicht von Unternehmern, sondern von den gelehrten Herausgebern und ihrem Kreise ausgegangen; von jenen Rüstigen und Begeisterten, die dem Studium der französischen Plastik mit so gutem Erfolge zugewendet sind. So wird denn eine Fülle wichtigen Materials hier beigebracht, das bisher nicht veröffentlicht und zum Teil selbst denen nicht bekannt ist, denen diese Dinge am Herzen liegen. Es konnten besonders für das 14. und 15. Jahrhundert Aufnahmen benutzt werden, die L. Courajod s. Z. hat machen lassen (jetzt in der Louvrebibliothek); viele andere stammen von den Herausgebern, besonders von Vitry, dessen leidenschaftliche Hingabe an die französische Kunst und Art gelegentlich seines »Michel Colombe« auch hier schon belobt ist. A. Michel, C. Enlart, R. Koechlin, J. J. Marquet de Vasselot haben weiteres beigesteuert. Obwohl kritische Bemerkungen nicht ein-

---

[6]) Vgl. schon Thode in dieser Zeitschrift XX, 1897, S. 68 f.

gestreut sind, so ist doch durch die sachkundige Einordnung das Neue richtig beleuchtet und an Verwandtes angeknüpft.

Die merkwürdige Statuensäule aus dem Kreuzgang von Comminges findet man neben den Portalfiguren von Valcabrère, mit denen sie in dasselbe Atelier gehört (Taf. 28). Interessant ist Taf. 35 die Zusammenstellung der Tympanen von St. Benoit-sur-Loire und St. Pierre-le-Moutier. Die (nicht mitabgebildeten) Prophetenstatuen des ersteren Portals schienen mir immer im Stil den bekannten Königsstatuen des Transeptportals in Saint-Denis sehr nahe; es scheinen sich auch ähnliche Bordürenmotive hier und dort zu finden; auch kommen, irre ich nicht, jene eigentümlichen Kapitellbildungen, die in Saint-Benoit links vom Türsturz sich zeigen, in Saint-Denis ähnlich vor. Es wäre wichtig, das weiter zu verfolgen, zumal das Portal eins der frühesten unter den Prophetenportalen mit Statuengruppen ist. — Taf. 36 bietet verwandte Skulpturen von Laon und Braisne nebeneinander, auch das weitaus merkwürdigste Stück der ganzen Gruppe, das große Fragment eines Jüngsten Gerichts im Hôtel de ville zu Soissons. — Taf. 61 bringt neben den reichgeschmückten Portalgewänden der Kathedrale von Rouen (Westfassade) die älteren von Mantes. Es sei bei der Gelegenheit darauf hingewiesen, daß sich in Rouen ein Motiv findet, das mir sonst in Frankreich nur selten wieder begegnet ist, am südlichen Seitenportal von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons und in Avallon: die am unteren Basenwulst der Säulen hinkriechenden Tiere. In Avallon auch schon die steigenden Akanthusblätter zwischen den Säulen. Es deutet das auf einen Zusammenhang mit der burgundisch-champagnischen Kunst, worauf auch die üppig ornamentierten Archivolten zu weisen scheinen. Die sogen. großen Kathedralen sind im ganzen am wenigsten gut gefahren; dankenswert die Zusammenstellung der in Bourges und Paris zerstreuten Fragmente des Bourger Lettners (Taf. 73). Eine Perle unter den Grabstatuen des späteren 13. Jahrhunderts scheint die Sainte-Ozanne in Jouarre zu sein (Taf. 80). Reich und interessant ist, was für das 14. und 15. Jahrhundert geboten wird, u. a. auch der wundervolle Madonnenkopf aus dem Palais de Justice in Laon (Taf. 96), meines Wissens das lieblichste Madonnenantlitz, welches das frühe 14. Jahrhundert — man könnte selbst noch an das späte 13. hier denken — im Norden geschaffen hat. — Zusammen mit der Grabstatue des Herzogs von Berry werden die zum Grabmal gehörigen Pleureurs aus der Sammlung des Marquis de Vogüé und dem Bourger Museum abgebildet.

Gewiß wird der vortreffliche Band der französischen Plastik neue Freunde werben. *Vöge.*

Malerei.

Dr. G. J. Kern, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. I. Die perspektivische Projektion. Leipzig, Seemann, 1904, 37 S. u. 14 Taf.

Der moderne Künster sieht in der Theorie der Kunst häufig seinen Feind. Der wirklich große Meister aber ist ihr in Wahrheit nie erlegen. Er hat zu allen Zeiten die »Hilfswissenschaften« seiner Kunst — seines Handwerks — studiert, zu nutzen gewußt, ja oftmals gefördert.

Zum wichtigsten in dem Gebiet der Kunsttheorie gehört die Lehre von der Perspektive, ist doch die Darstellung des Raumes ein Hauptproblem der Malerei. Bei Jan van Eyck, dem größten Raumeroberer des Nordens im 15. Jahrhundert, ward dieser wichtige Punkt bis heute nur gestreift; seine Biographen kommen dabei zu sehr verschiedenen Resultaten. Deshalb hat Joseph Kern es unternommen, die Linear-Perspektive Jan van Eycks im einzelnen zu untersuchen. Er verzichtet freiwillig auf das Nachbargebiet der Luft- und Farbenperspektive und auf die Frage nach Raumkomposition, ein Problem, das Dvořák in den Mittelpunkt seiner jüngst erschienenen Arbeit gestellt hat. — Kern geht von den gemalten Architekturen Jans und seines Schülers Petrus Cristus aus. Denn nur an solchen läßt sich der Umfang perspektivischen Wissens klar erkennen. Vom Genter Altar, dem Gemach Arnolfinis in London und der Verkündigung in S. Petersburg führt er den Leser zu den Madonnenbildern Jans in Dresden, Berlin und Paris, zur Verkündigung des Cristus in Berlin und seiner Madonna im Städelschen Institut. Die Detailerkenntnisse, die sich bei scharfer Analyse scheinbar von selbst ergeben, werden zunächst schlicht aneinander gereiht. Dann wächst aus der Zusammenfassung des gesammelten Materials das Resultat, die Umgrenzung altniederländischen Wissens auf perspektivischem Gebiet. Eine Fixierung des schon im Mittelalter hiervon Bekannten und ein Vergleich mit den Erkenntnissen des Florentiner Zeitgenossen Filippo Brunẹleschi bestimmen die historische Stellung des Theoretikers Jan van Eyck.

Dies ist der Weg. Mit kurzen Worten ist auch das Resultat der knappen, inhaltreichen Arbeit zu umgreifen. — Bereits Euklid hat eine Reihe der wichtigsten Gesetze der perspektivischen Projektion gekannt. Er wußte von der Konvergenz von Parallelen im Hintergrund, vom scheinbaren Ansteigen der Ebenen unter dem Horizont, vom scheinbaren Fallen der über ihm gelegenen; auch von der Verkürzung einer Ebene eines Kreises — zur einfachen Linie (in Horizontalhöhe). Doch ist es

unsicher — nach Kern höchst unwahrscheinlich, daß das Altertum den Fluchtpunkt als Zentrum aller Parallelen im Raume gekannt hat.

Das Mittelalter erfuhr die Lehren des Euklid durch Alhazen und seinen »Opticae thesaurus.« In Vitellios Übersetzung und in Johannes Peckhams gekürzter Bearbeitung ward dieser im nördlichen Europa weit bekannt. — Wahrscheinlich hat Jan van Eyck für die ihm wichtigsten Darstellungsprobleme die antiken Schriftquellen direkt um Rat gefragt. Ein Zitat aus Facius spricht dafür, mehr noch die Vorliebe Jans und seiner Schule, die malerische Erscheinung von Hohlspiegeln im Bilde zu fixieren. Obwohl er von der neuen Lehre Bruneleschis unbeeinflußt blieb und von dem in Florenz damals bereits erkannten Distanzpunkt und seiner Bedeutung für die Konstruktion nichts gewußt hat, ist doch in seinem Werk die Zunahme perspektivischen Wissens zu erkennen.

Schon am Genter Altar läßt Jan die parallelen Linien einer Ebene stellenweise nach einem Fluchtpunkt konvergieren. Für die verschiedenen Ebenen hingegen nimmt er verschiedene Zentren[1]) und verschiedene Horizonte an. Besonders deutlich wird dieses Prinzip im Arnolfinibilde und der Verkündigung in Petersburg. Auch an der Brügger Madonna des Pala (1436) findet es sich. — Als aber der niederländische Meister das Bild für den Kanzler Rollin (heut im Louvre) schuf, wußte er wahrscheinlich um die Bedeutung des Augpunktes als Fluchtzentrum aller Parallelen im Raum. Zwar sind auch hier mehrere Fluchtpunkte und Horizonte nachgewiesen, doch vereinen sie je Parallelen aus horizontalen und vertikalen Ebenen; zudem sind sie dichter zusammengeschoben als je zuvor. — Von späteren Bildern des Jan enthält nur eins gemalte Architektur, die umstrittene Karthäuser-Madonna in Berlin. Das zentralperspektivische Prinzip ist an ihr nahezu vollkommen durchgeführt. Nach einem Fluchtzentrum sind alle Parallelen des offenen Halle orientiert; nur für den Turm S. Barbaras und für die Landschaft gilt das nicht.

Mit des Cristus' Verkündigung in Berlin und der Madonna im Städelschen Institut endet die Untersuchung Kerns. Sie sind wie der Schlußstein eines Gebäudes. Das zentralperspektivische System kommt endlich fast zu seinem Recht. Ein Horizont und ein Fluchtzentrum für alle Parallelen. Die Kenntnis des Distanzpunktes fehlt freilich auch hier. Wir wissen nicht, wann sie — von Italien aus? — in den Niederlanden Einlaß fand. Erstaunlich ist es, daß Jan auch ohne solche das Bodenmuster des Rollinbildes fast mathematisch richtig gezeichnet hat. — Andere Konstruktionsfaktoren kommen für die einfachen Frontalansichten der Eyckschen Schule nicht in Betracht.

[1]) Es ist unter Zentrum nicht immer Fluchtpunkt zu verstehen, wie Kern betont.

Die Durchführung des perspektivischen Prinzips findet sich in den Bildern des Petrus Cristus zum erstenmal; auch die Karthäuser Madonna ward von namhaften Gelehrten diesem Meister zuerkannt. Und doch wäre es verfehlt, den letzten Schritt auf jeden Fall als das Verdienst des Cristus zu bezeichnen. Der hat sich bei künstlerischen Problemen fast durchgängig als geschickter Imitator — nicht nur des Jan van Eyck — erwiesen. Auch können wir heute noch nicht ermessen, wie viele Bilder Jan van Eycks verschollen sind, und höchstens vermuten, daß unter den verlorenen auch gemalte Architekturen seiner letzten Jahre waren. Das Badezimmer-Interieur, das Facius beschreibt, wird auch von Kern zitiert. Wahrscheinlich ist es, daß Jan, nicht Cristus, die umfassende Bedeutung des Augpunktes erkannt hat. Es ist dies zwischen 1436 und 1452 geschehen.

Sehr fein sind einzelne Hinweise, wie der künstlerische Instinkt des Jan mitunter die Grenzen seines Könnens verschleiert. Bei der Anbetung des Lammes schafft das Strahlenbündel der heiligen Taube — den drei Horizonten zum Trotz — räumliche Wirkung. Die unbequemen Grenzlinien von zwei Ebenen, an welche zwei verschiedene Fluchtzentren (vergl. die Petersburger Verkündigung) ein Anrecht geltend machen, werden durch Staffage zugedeckt oder durch Halbdunkel verschleiert. Die Figuren sind im Verhältnis zu ihrer Umgebung in allen Bildern Jan van Eycks zu groß. Hier wird die Farbe zum Vermittler. Die künstlerische Einheit harmonischer Tonwerte läßt den Beschauer den Mangel an Einheit in den Proportionen übersehen. *Frida Schottmüller.*

Franz Dülberg: Frühholländer II: Altholländische Gemälde im erzbischöflichen Museum zu Utrecht. 25 Tafeln mit 19 Seiten Text; H. Kleinmann & Co. Haarlem 1904.

Die gute photographische Wiedergabe der lehrreichsten frühholländischen Gemälde des Utrechter erzbischöflichen Museums, deren Publikation sich an die der Leidener Werke des Engelbrechtsen und Lucas von Leiden anschließt, wird bei der problematischen Natur der meisten dieser Bilder jedem willkommen sein, der sich mit der älteren niederländischen Malerei befaßt. Aber auch ein allgemeines ästhetisches Bedürfnis wird wenigstens bei einigen Werken wie dem monumental empfundenen Ecce homo des Geertgen, dem sensiblen und geistvollen Triptychon des Engelbrechtsen und den eindringlich klaren Porträts des Scoorel vollauf befriedigt. Die Einleitung bringt in gewählter Ausdrucksweise klug erdachte Charakteristiken und gibt in einem gewiß nicht trocken wissen-

schaftlichen Gewande kritisch begründete Resultate. Einige Ausstellungen, die gemacht werden können, betreffen nurmehr Einzelheiten.

So erscheint es nicht berechtigt, das Bild Geertgens anzuzweifeln, dessen strenge Größe, bedeutende Komposition und Tiefe der Empfindung kein Nachfolger erreicht hat, so nah ihm einige derselben kommen. Die allerdings marklose Zeichnung der Hände kehrt ähnlich auf dem Sippenbild in der Kirche wieder. Auch bei der kleinen Madonna der Ambrosiana, die Dülberg in diesem Zusammenhang erwähnt, ist an der Eigenhändigkeit festzuhalten. Das Bildchen ist von Durand-Gréville und auch von mir unabhängig von Friedländer, der es zuerst in seinem Aufsatz im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml. erwähnt, als Geertgen erkannt worden. Bei dem Stammbaum Christi in der Sammlung Stroganoff, der von anderer Seite diesem selbst zugeschrieben wird und mir nur aus einer ungenügenden Reproduktion bekannt ist, darf an eine Stelle in den Urkunden erinnert werden. Die in dieser Zeit häufig genannten Brüder Mouwerijn und Claes Simonsz erhalten im Jahre 1490 den Auftrag auf einen »Baum Jesse« (v. d. Willigen S. 52). Allerdings entspricht das Format des Bildes nicht dem einer Predelle, auf welche die Bestellung zu lauten scheint. — Zum Vergleich zieht der Verfasser das bekannte Hauptblatt des Stechers W. mit dem Schlüssel heran und bezeichnet dabei diesen als burgundisch-holländischen Künstler. Die Benennung »holländisch« dürfte kaum am Platze sein, da der Stil des Künstlers flandrisch ist und auch die Verwertung seines Stammbaumes Christi für ein drittes Werk gleichen Gegenstandes von G. David nach Brügge weist. Auch wird es gut sein, die Bezeichnung Allard Claeszoon von Utrecht für den Stecher A/C fallen zu lassen, weil der Meister gleichfalls aller Wahrscheinlichkeit nach Vlame war, die Identifikation unbegründet und die Lesart Utrecht auf einem seiner Stiche fragwürdig ist.

Um Geertgen gruppiert Dülberg einige Nachfolger. Von dem Meister der Anna selbdritt (Taf. V) wird die reizvolle hl. Familie in Dresden sein (Nr. 840), während sich von der Madonna auf der Rasenbank (Taf. III) wenigstens aussagen läßt, daß die Komposition auch in der Werkstatt des Meisters vom Tode Mariä bekannt war. Denn dessen Gemälde mit der Ruhe auf der Flucht in München (Nr. 59) und in Brüssel geben Maria genau in derselben Haltung im Gegensinn wieder. Der Zusammenhang der Frankfurter Kreuzigung mit dem Kruzifixus im Museo Correr in Venedig ist richtig erkannt worden. Nur ist dieses Werk keinesfalls von Hugo van der Goes, wie Dülberg angibt, sondern von dem Meister der Frankfurter Kreuzigung selbst. — Von dem naiven, munteren aber ungeschickten Künstler des Naardener Kalvarienberges lassen sich noch drei andere Werke namhaft machen, die Marter der h. Lucia im Rijks-

museum, die man kaum mit Recht neuerdings wieder Geertgen selbst geben will, die Kreuzabnahme bei Figdor in Wien, die schon Friedländer mit dem Amsterdamer Bild zusammengestellt hat, und eine Kreuzigung in Gent. Unter den Schülern Geertgens läßt sich die Persönlichkeit dieses sklavisch von seinem Lehrer abhängigen Meisters am deutlichsten fassen, abgesehen von jenem ungleich bedeutenderen Maler der Kreuzigungen bei Glitza und in den Uffizien (zu der letzteren existiert eine Vorstudie in Darmstadt), der auch mit der Plastik in Beziehung steht, wie eine seinen hl. Frauen im Rijksmuseum nahestehende hl. Anna selbdritt ebenda beweist.

Mit den Zuweisungen an Jacob Cornelisz ist der Verfasser nicht sehr glücklich gewesen, zum mindesten nicht bei der Anbetung der Könige, da dieser Künstler in zeitlich früher entstandenen Gemälden gleichen Gegenstandes oder selbst in dem Neapeler Werk schon auf einer höheren Stufe zeichnerischer Vollendung steht.[1]) Dagegen ist Engelbrechtsen, dessen Werk in den letzten Jahren dank der Forschungen Friedländers beträchtlich erweitert worden ist, durch das zweifellose Triptychon mit Passionsdarstellungen glücklich vertreten. Der kühlen Farbengebung und der leicht an Scoorel gemahnenden Vereinfachung der Landschaft und Architektur nach mag es etwas später entstanden sein, als Dülberg angibt — etwa gleichzeitig mit dem kleinen Kreuzigungsbildchen bei v. Kauffmann und in Amsterdam —, falls man, wie es gewöhnlich geschieht, annimmt, daß die Beweinung in Leiden kurz vor 1526 entstanden ist. Denn der Abstand in der Farbengebung und Ornamentik, die dort noch spätgotisch, hier Renaissancestil zeigt, ist beträchtlich. In den lang ausgezogenen Formen der Rahmenverzierung kann man den Einfluß des Lucas von Leiden bemerken, der sonst merkwürdigerweise wenig auf seinen preziösen, aber gestaltungsreichen Lehrer zurückgewirkt hat; nur etwa einige Figuren auf dem Abschied Christi von seiner Mutter im Rijksmuseum dürfte man als Beleg für einen Zusammenhang anführen.

Nach Geertgen ist Engelbrechtsen der zweite große schulbildende Meister in Holland. Van Mander nennt zwei Söhne des Künstlers, sowie Lucas und Aertie von Leiden als dessen Schüler, und das vor-

[1]) Beiläufig erwähne ich, daß man neuerdings auch nach Jacob Cornelisz fälscht. So befindet sich im Besitz des Pastors vom Begijnehof in Amsterdam eine kleine Truhe aus Holz, die das bekannte Monogramm und die Jahreszahl 1518 trägt. Die von gotischem Schnitzwerk umgebenen figürlichen Darstellungen zeigen in mehreren Abteilungen das Amsterdamer Hostienwunder. Der Imitator, der alte Bestandteile benutzte und seinem geschickten Kunstprodukt mit Hilfe einer Schrotladung und anderen Mitteln ein altertümliches Ansehen gab, benutzte den Holzschnitt, der das Titelblatt der Succincta enarratio miraculorum . . . . . bildet.



der Leser des Drexlerschen Textes dem Wortlaut der alten Inschrift selbst »anno milleno centeno septuageno nec non undeno« entnehmen. *O. v. F.*

Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes. Text von **Stephan Beissel** S. J. 35 Lichtdrucke, Druck und Verlag von B. Kühlen, M.-Gladbach 1904.

Das vergangene Jahr hat in kurzer Aufeinanderfolge eine Reihe von Publikationen gebracht, die durch ihr reiches Abbildungsmaterial eine ganz wesentliche Förderung für das Studium des mittelalterlichen Kunsthandwerks bedeuten. Das vorliegende Buch enthält auf 35 Foliotafeln die wichtigsten Denkmäler des Aachener Münsterschatzes vom 10. bis zum 16. Jahrhundert. Die Lichtdrucke sind durchgängig nach neuen Aufnahmen von der Kunstanstalt Kühlen, die auch die Tafeln der neuen Veröffentlichung des Essener Schatzes geliefert hat, in musterhafter Schärfe und Klarheit hergestellt. Die beiden umfangreichsten Hauptstücke des Aachener Schatzes, der Karlschrein und der Marienschrein, sind nicht nur von allen vier Seiten aufgenommen, sondern es sind auch noch Detailtafeln beigefügt, die ein genaues Studium der Einzelheiten des Emailschmuckes und der plastischen Ausstattung ermöglichen. Das ist um so dankenswerter, als die Originale in Aachen nur von einer Seite sichtbar sind. (Diese Tafeln der großen Schreine finden sich auch in den gleichzeitig erschienenen »Deutschen Schmelzarbeiten des Mittelalters« von Falke und Frauberger; die photographischen Aufnahmen, welche in beiden Fällen als Vorlage gedient haben, sind aber speziell für das Beisselsche Buch gemacht worden.) Der Text Beissels bringt kurze Beschreibungen und historische Erläuterungen, die durch eine ausführlichere Besprechung derselben Denkmäler in Beissels »Aachenfahrt« vom Jahre 1902 ergänzt werden. Die vorsichtigen Bestimmungen von Herkunft und Entstehungszeit der Kunstwerke treffen fast in allen Fällen das Richtige. Nur gegen die Besprechung des Karlschreines möchte ich eine abweichende Ansicht vertreten. Nach Beissel ist dieser Schrein von dem Verfertiger des großen Kronleuchters Wibert kurz nach 1165 begonnen und von seinem Sohn oder Nachfolger 1215 vollendet worden (S. 6 und 8). Die Autorschaft Wiberts spricht Beissel zweimal als sichere Tatsache aus, obwohl dafür keinerlei historische Beglaubigung existiert und ebensowenig irgendeine stilistische Begründung versucht oder erbracht wird. Sie würde sich auch nicht erbringen lassen, denn der Kronleuchter Wiberts steht der Maasschule nahe, während der Karlschrein, wie Beissel selbst bemerkt hat (S. 7), mit den Kölner Schreinen viele Berührungspunkte hat. Diese Verwandtschaft mit den Kölner Werken ist noch viel enger, als Beissel

annimmt. Der Karlschrein ist nach seinem Bau- und Dekorationssystem eine Wiederholung des in Köln kurz vor 1200 gefertigten Benignusschreins in Siegburg und des Oberbaues des Kölner Domschreines, der nicht vor 1200 fertiggestellt sein kann. Dazu kommen zahlreiche technische und stilistische Analogien mit dem Benignusschrein (vgl. Deutsche Schmelzarbeiten d. M. A., S. 53, 98, 99), die in Verein mit dem gleichen Bausystem beweisen, daß der Meister des Benignusschreins, der noch am Domschrein Mitarbeiter war, danach erst der leitende Künstler des Karlschreins gewesen ist. Die daraus resultierende Datierung, welche den Beginn des Karlschreines nicht nach 1165, sondern nach 1200 setzt, schließt ebenso wie der Stil einen Anteil Wiberts aus. Bei der Besprechung einer aus der Maasschule stammenden Schmelzplatte (T. XIII) kommt Beissel durch Aufzählung einiger verwandter Werke zu dem sehr richtigen Ergebnis, daß der Meister dieser Maaswerke für die Herstellung des Heribertschreines nach Deutz berufen worden ist. Nur irrt er darin, wenn er demselben Künstler noch den Maurinusschrein, den Ursulaschrein in Köln und den Gregoriustragaltar in Siegburg zuweist. Hier liegt nur eine Beeinflussung eines Kölner Künstlers durch den Heribertschrein vor. Ich brauche darauf nicht näher einzugehen, da ich an anderer Stelle die Scheidung zwischen den Werken des Maasmeisters Godefroid de Claire und des Kölners Friedrich durchgeführt habe. Schließlich möchte ich im Interesse einer exakten Terminologie des Kunstgewerbes von dem Ausdruck »Braunes Maleremail« abraten, den Beissel regelmäßig für den braunen Ölfirnis auf Kupfer gebraucht, analog dem französischen »Email brun«. Die Kunst, Leinöl auf Kupfer zu einer braunglänzenden Schicht aufzudörren, hat weder technisch mit Email oder gar Maleremail irgend etwas zu tun, noch auch ist ihre Wirkung dem Email ähnlich. *O. v. F.*

Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts. Katalog der vom 15. Februar bis 30. April 1904 im Lichthofe des Königl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin ausgestellten Porzellane von **Adolf Brüning**, in Verbindung mit **Wilhelm Behncke, Max Creutz** und **Georg Swarzenski.** Berlin 1904. Verlag von Georg Reimer.

Vorliegendes Werk ist die erste jener zu erwartenden Publikationen der Porzellanausstellungen des vergangenen Jahres, die in der letzten Nummer dieser Zeitschrift besprochen worden sind. Sie ist im Gegensatz zu den beiden anderen, die durch die ganz anders gearteten Ausstellungen abgeschlossene Monographien darstellen werden, in erster Linie ein Katalog der damaligen, das ganze Gebiet des Porzellans umfassenden Ausstellung. Sie gibt hierbei ihre wichtigsten Stücke in Abbildungen

und vermehrt dadurch wesentlich das auf diesem Gebiet noch gar nicht so reiche Abbildungsmaterial. Sie fixiert schließlich — wohl als bleibender Teil dieser Arbeit — die auf Grund dieses bisher beispiellos reichen Materials gewonnenen wissenschaftlichen Resultate und vermehrt dadurch das gleichfalls noch gar nicht so reichlich Festgestellte auf diesem Gebiet, namentlich hinsichtlich der Erzeugnisse selber, die nur zu oft vor billiger Aktenweisheit vergessen zu werden pflegen. Alle diese Aufgaben sind in diesem Werke mit großer Gewissenhaftigkeit durchgeführt worden: eine bedeutende Menge Fleiß und Beobachtung steckt darin. Vielleicht sind Porzellane noch niemals mit so viel Liebe und Sorgfalt behandelt worden, wie hier.

Den Hauptteil des Werkes füllt der Katalog. Durchführung und Anordnung können als mustergültig gelten. Die Gegenstände sind zunächst nach Fabriken gruppiert, innerhalb dieser nach der Zeitfolge, dann, wo genügend Material vorhanden war, wie bei Meißen und Berlin, nach den Dekortypen, deren Bezeichnungen vielfach den im 18. Jahrhundert gebräuchlichen entlehnt sind, die hoffentlich in Museum- und Sammlerkreisen zur Ersparung vieler unnützer, sich wiederholender Beschreibungen sich immer mehr einbürgern werden. Hierbei ist alles getan, die Orientierung möglichst zu erleichtern. Die Kopfleiste trägt den Namen der Fabrik, die Bezeichnung der Dekorgruppen findet sich am Rande. Maße und Besitzer stehen links, sämtliche Marken und die Zeitbestimmung rechts unter jedem Stücke. Zwei Markentafeln bringen zwar kaum etwas Neues, durften aber der Vollständigkeit halber nicht fehlen. So verliert der Katalog möglichst den Charakter eintöniger Aufzählung und läßt das Wesentliche jedes Stückes rasch erkennen.

Die wissenschaftliche Einleitung ist reich an neuen oder bisher nicht publizierten Ergebnissen. Sie verzichtet — für diese Stelle äußerst verständig — auf eine Darstellung der Geschichte der verschiedenen Fabriken, die, falls nicht neue Studien gemacht wurden, doch nur bereits Gedrucktes hätte wiedergeben können; sie hält sich ausschließlich an die vorliegenden Erzeugnisse selber, sucht diese, wo es irgend ging, chronologisch voneinander abzusondern und zu Typengruppen zusammenzufassen. Vor allem jedoch sind hier — und darin besteht ein Hauptverdienst dieses Buches, das das Studium des Porzellans um ein bedeutendes Stück weiter bringt — mit aller Energie die Beziehungen des Porzellans zur großen Kunst der Zeit aufzudecken versucht, die teilweisen Vorbilder für seine Malereien und plastischen Werke, für die man bisher fast nur auf Vermutungen und sporadische Funde angewiesen war. Die systematische Durchsicht der damaligen Bilderstecher hat hier namentlich für das Meißener, Berliner und Frankenthaler Porzellan zu sehr interessanten Ergebnissen geführt,

die wohl auch späterhin noch manches der vermeintlichen absoluten Selbständigkeit der Porzellanmanufakturen des 18. Jahrhunderts rauben, als Ersatz dafür aber die Bewunderung des künstlerischen Geschicks setzen werden, mit dem derartige Vorlagen in ein ganz anders geartetes Material oder auch andere Kunst z. B. Malerei in Plastik, übertragen worden sind. Die Ergebnisse aller dieser wissenschaftlichen Forschungen sind natürlich sehr ungleich ausgefallen. Am reichsten, dank dem umfangreichen Material, das zur Verfügung stand, für Meißen und Berlin, sowie für Frankenthal, dessen Porzellan für den Hauptverfasser Gegenstand langjährigen Studiums gewesen ist. Vollständigkeit konnte auch hier naturgemäß nicht erzielt werden. Auch wird, wer eigene Studien auf dem Gebiet des Porzellans gemacht hat, wohl noch nicht gleich alle hier an sich mit anerkennenswerter Vorsicht niedergelegten Resultate unterschreiben können. Hauptsache jedoch war, daß diese einzige Gelegenheit zur Forschung ausreichend benutzt ward, und das ist hier in der Tat in dankenswerter Weise geschehen.

Noch ein Wort zur Illustrierung! Die Reproduktion des Porzellans ist der wunde Punkt bei aller wissenschaftlichen Bearbeitung desselben. Es gibt auch schwerlich viele andere Gebiete der Kunst, die in dieser Beziehung dieselbe Sorge machen: die Wiedergabe der Farbe, die beim Porzellan eigentlich unerläßlich ist, bildet hier die eigentliche Aufgabe. Photographische Wiedergaben ohne Farben, namentlich durch die billige Autotypie, wirken immer garstig: verschwommen und wulstig fällt dabei aus, was in der Natur klar und zierlich ist; das Stoffliche des Porzellans verliert jeglichen Reiz. Derartige Darstellungen sind kaum geeignet, für das Dargestellte Sympathie zu erwecken. Doch auch die farbige Wiedergabe wird durch die Lebhaftigkeit der Farben des Porzellans erschwert. Die Farbe ist ja hier nicht bloß Farbe, sondern auch Licht, das das stumpfe Papier von vornherein nicht wiedergeben kann. Dennoch muß, da Farbe beim Porzellan, wie bei aller entwickelten Keramik, künstlerisch alles ist, nach farbigen Wiedergaben mit allen Mitteln gestrebt werden und diesen der Vorzug gegeben werden, selbst wenn billige Reproduktionsweisen noch keine ganz befriedigenden Resultate liefern. Man hat daher bei der Wiedergabe von Porzellan vielfach die Anwendung der farbigen Photomechanik vulgo Dreifarbendruck versucht, ohne indessen hier schon oft zu befriedigenden Resultaten gelangt zu sein. Die besten Arbeiten dieser Art dürften auf dem Gebiet der Keramik bisher wohl in England zutage gekommen sein. Auch in vorliegendem Werk ist dies Verfahren mehrfach herangezogen worden, und der Verfasser dieses weiß, welche Mühe man sich hier mit dessen Anwendung gegeben hat. Daß hierbei die Resultate schon ganz befriedigend und gleichmäßig ausgefallen sind, wird kaum ein Kenner alten Porzellans sagen können. Ein solches Re-

sultat war bei der Schwierigkeit dieses Verfahrens auch kaum zu erwarten. Wir stehen auf diesem Gebiet noch zu sehr in den Anfängen, um dieses Reproduktionsverfahren schon ganz in unserer Gewalt zu haben. Auch kann man dem Verleger eines derartigen, an sich schon mit einem gewissen Risiko verknüpften, Werkes nicht auch noch die Ausgabe für langwierige vorbereitende Experimente zumuten. Hier wäre eine schöne Aufgabe für die deutsche Reichsdruckerei, für deren baldige Durchführung die ganze Wissenschaft der Keramik derselben zu großem Danke verpflichtet sein würde. *Ernst Zimmermann.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Die Wiederauffindung eines seither verschollenen Werkes des piemontesischen Malers Macrino d'Alba wird neuerdings dem Eifer Dr. Diego Sant' Ambrogios verdankt (s. Lega Lombarda vom 1. Juli und Avvenire di Monferrato vom 5. Juli 1904). Es ist das 1,50 m breite 1,45 m hohe Triptychon, das ursprünglich für den Hauptaltar der Zisterzienserabtei von Lucedio bei Trino in Piemont gemalt, sich jetzt in der Kapelle des bischöflichen Palastes zu Tortona befindet. Im mittleren Abteil sehen wir die Madonna in trono, in der Linken das Buch der heiligen Schriften haltend, mit der Rechten das in ihrem Schoße sitzende segnende Christkind stützend. Zwei Engel halten über ihrem Haupte die Krone, zwei andere zu ihren Füßen entlocken der Mandoline bezw. dem Dudelsack (!) Melodien. Ein zwischen ihnen gemaltes Cartellino trägt die Inschrift: Macrinus d'Alba faciebat 1499. In den Arabesken, die den Sockel des Thrones schmücken, kommen wiederholt die zu einer Sigle verschlungenen Buchstaben H, N und B (Hannibal) vor. Auf dem rechten Flügel ist der Täufer im härenen Gewande mit Kreuz und Inschriftsband dargestellt, ganz ähnlich, wie ihn auch das große Altarbild Macrinos in der Turiner Galerie vom Jahre 1498 zeigt. Auf dem linken Flügel hingegen sehen wir den dem Dominikanerorden angehörenden hl. Augustin, Bischof von Traù in Dalmatien, wie er die in den violettroten Mantel der apostolischen Protonotare gekleidete knieende Gestalt des Donators der himmlischen Jungfrau empfiehlt. Dieser letztere nun ist Hannibal Paleologo, aus dem Geschlechte der Markgrafen von Monferrato, von dem es geschichtlich feststeht, daß er 1485 Komtur der Abtei von Lucedo ward. Daß er das Triptychon für die letztere ausführen ließ, berichteten — wie wir aus Iricos Storia di Trino, 1735, erfahren — die auf dem seither verlorenen ursprünglichen Rahmen der Tafel verzeichneten Distichen:

Hannibal illustris Ferrati Montis et ingens
Commendatarius nobile fecit opus
Hoc fieri, pictor Macrinus natus in Alba
Auxilium pinxit contribuente Deo
1499 V. Septembris.

Was die Erhaltung unseres Triptychons betrifft, so sind die beiden Flügel unberührt; das Mittelbild dagegen zeigt die Spuren späterer Übermalung und Firnissung; doch hat sich die erstere glücklicherweise vorzugsweise auf den blauen Mantel der Madonna beschränkt, und die übrigen Teile nur unwesentlich alteriert. Die Übertragung der Tafel nach Tortona erfolgte wahrscheinlich durch den Bischof Fassati (1728 bis 1817), zur Zeit als die Zisterzienser die Abtei Lucedo verlassen mußten (1792), oder als diese endgiltig aufgehoben (1801) und ihre Güter verkauft wurden. *C. v. F.*

Zur Kunstgeschichte von Pistoja bezw. Siena veröffentlicht Dr. Peleo Bacci einige interessante Urkunden aus den dortigen Archiven, indem er sie mit wertvollen Kommentaren begleitet (Cinque documenti per la storia dell' arte senese del XIII al XV secolo, raccolti e annotati da Peleo Bacci. Per nozze. Pistoja 1903. 8°. 27 S.). Die erste Urkunde bezieht sich auf die im September des Jahres 1265 erfolgte Übernahme der von dem sieneser Goldschmied Pace di Valentino im Verein mit vier Gehilfen verfertigten silbernen, vergoldeten und reich mit kostbaren Steinen geschmückten Deckel für ein Evangeliar (testavangelo, rectius »tetravangelo«), sowie für einen Kelch samt Patene, beide für die Cappella di S. Jacopo im Dom zu Pistoja bestimmt (vgl. hierüber auch L. Zdekauer, La bottega di un orefice del Dugento, Siena 1903 und Gaet. Beani, La Cattedrale Pistojese, Pistoja 1903). Auf der Vorder- und Rückseite der Buchdeckel waren in getriebener Arbeit eine Maestà und ein Crucifixus mit der Madonna und Johannes dem Evang. dargestellt. Die beiden kostbaren Stücke lassen sich in den Inventaren bis 1777 verfolgen, wo auf Befehl des Großherzogs Pietro Leopoldo der gesamte Aktiv- und Passivbesitz der Opera di S. Jacopo der Komune von Pistoja überwiesen wurde. Seither sind sie beide leider verschwunden. — Die zweite Urkunde gibt den Vertrag, den die Erben Cinos da Pistoja (nicht wie man seither annahm die Kommune seiner Vaterstadt) mit Cellino di Nese im Jahre 1337 betreffs der Ausführung des Grabmals Cinos abschlossen. Es heißt darin, daß dieses hergestellt werden soll »seconda uno disengnamento il quale fecie il Maesto . . . . . di Siena e questi medesimo de' lavorare lo detto marmo«. Also nicht Cellino, wie immer angenommen wird, sondern der sieneser Bildhauer, dessen Name der Vertrag verschweigt, ist der Meister des gedachten Grabmals. Es bleibt ungewiß ob wir Goro di Gregorio, Maestro Agostino oder Agnolo als solchen anzusehen haben; ausgeschlossen bleibt auf alle Fälle aus stilkritischen Gründen Andrea Pisano, dem Vasari das Werk zuschreibt. Cellino di Nese aber war nur der Unter-

nehmer desselben. Ob er Sienese gewesen sei, ist auch zweifelhaft; vielmehr scheint Pistoja seine Heimat zu sein, wo er 1334—40 nachweisbar ist (1339 wird ihm die Verkleidung des dortigen Baptisteriums übertragen). 1349, 1360—62 und 1368—74 arbeitet er in Pisa am Camposanto und am Baptisterium.

Das dritte Dokument, ein Inventar des Kirchenschatzes von S. Maria fortis portae aus dem Jahre 1372 wiedergebend, macht uns mit einem bisher unbekannten sieneser Goldschmiede Maestro Duccio di Donato, als dem Verfertiger eines an Knauf und Fuß mit Email geschmückten Kelches bekannt. Er mag wohl ein Zeitgenosse seines Landsmannes Maestro Toro gewesen sein, den uns jüngst Dr. R. Davidsohn als im Jahre 1320 am päpstlichen Hofe von Avignon tätig enthüllt hat (s. Bullettino storico senese 1901). Die Kirche S. Maria fortis portae aber ist dieselbe, über deren Ruinen 1494 die Madonna dell' Umiltà errichtet wurde. — Die folgende Urkunde enthält die Verleihung des pistojesischen Bürgerrechts an den Maler Niccolò di Mariano aus Siena unterm 4. März 1478, unter der Bedingung, daß er im zweiten Saale des Palazzo pubblico binnen zwei Monaten ein Wandgemälde mit dem ungläubigen Thomas ausführe; in der letzten endlich wird dem Genannten der Termin für die Vollendung besagten Werkes unterm 4. Mai 1478 um einen Monat verlängert. Da dieses untergegangen ist, so läßt sich über die künstlerische Bedeutung seines Schöpfers um so weniger urteilen, weil sonst weder über seine Person noch seine Arbeiten etwas bekannt ist, außer daß er sich im Jahre 1491 verpflichtet, für die Kirche S. Pietro di Vicopetroso in der Gemeinde Vinci ein Altargemälde zu liefern (welches auch nicht mehr existiert, s. Milanesi, Nuovi documenti per l'arte toscana, Firenze 1901 p. 159).

Eine zweite Publikation widmet P. Bacci dem Maler G. B. Volpini, lo Scalabrino (1489—1561), sowie einigen andern mit ihm gleichzeitigen pistojesischen Malern (Signoraccio, Fra Paolino Gerino, Bern. Detti und Panciatichi; s. Bulletino storico pistojese, 1903 fasc. 4). Der Genannte ist zu unterscheiden von dem Sienesen Michelangelo Anselmi, Scalabrino, einem Schüler Sodomas und Nachahmer Correggios. Bacci rekonstruiert auf Grund des Urkundenmaterials die Biographie des Meisters, und macht von seinen vielen Arbeiten als einzig noch erhaltene die eine Seite einer Prozessionsfahne in S. Giuseppe, den hl. Josef mit dem Christkinde im Arme darstellend (1509) und zwei Presepiobilder namhaft — das eine im Palazzo Comunale, das andere im Empfangssaal des Conservatorio di S. Giovanni Battista. Eine Reihe von acht urkundlichen Belegen gibt der Arbeit Baccis besonderen Wert für die Geschichte der Malerei Pistojas im Cinquecento. *C. v. F.*

Onofrio Giordano della Cava. Der berühmte neapolitanische Architekt und Ingenieur dieses Namens ist uns bekannt als Restaurator des Rektorenpalastes zu Ragusa nach dem Brande von 1435,[1]) als Erbauer der Wasserleitung dieser Stadt (wo an dem Brunnen bei Porta Pile eine Inschrift seine Verdienste verewigt),[2]) endlich auch als einer der Künstler, die von Alfons I. beim Bau des Castel Nuovo Verwendung fanden.[3]) Daß die Verbindung zwischen ihm und Ragusa nach Vollendung der eben angeführten Arbeiten nicht aufhörte, daß im Gegenteil Rektor und Rat der Stadt seine Dienste auch später wiederholt in Anspruch nahmen, davon geben die folgenden Urkunden im ragusaner Archiv Zeugnis. Die erste ist ein Geleitsbrief, der dem Meister für eine in Aussicht stehende Reise nach Ragusa unterm 4. November 1450 ausgestellt wird. Er lautet (in der zurückbehaltenen Kopie des Originals):

Rector et Consilium Civitatis Ragusij. Circumspecto viro Magistro Honofrio della Caua Ingeniario, veniendi ex quocunque loco ad Civitatem nostram Ragusij eiusque districtum: Ibique standi, morandi, pernoctandi, cum omnibus et singulis eius Armis, Arnisijs, Valisijs et rebus: Indeque discedendi pro eius libito voluntatis: amplam et omnimodam licentiam et facultatem cum pleno libero validoque Salvoconductu omni prorsus dolo et suspicione carente valituro mensibus tribus a die quo Ciuitatem ipsam applicuerit futuris: Tenore presentium damus, concedimus, et impartimus. Datum Ragusij die IIIjo novembris MCCCC°L. (Arch. Comunale, Lettere e Commissioni di Levante 1451-52 filza 12, p. 174.)

Es handelte sich in diesem Falle um die Begutachtung oder den Entwurf von Befestigungen der Stadt und um den Guß von Geschützen, wie ein Passus des folgenden, fünf Jahre später an König Alfons von Neapel gerichteten Schreibens ersichtlich macht, das die neuerliche Überlassung des Meisters aus solchem Anlaß für drei Monate erbittet:

Regi Aragonum.

Serenissime Princeps. Impetus turcorum, quos in dies magis ac magis inualescere vidimus contra cristianos ipsorum eorum cristianorum negligentia, faciunt ut res nostras in tuto positas non arbitremus nisi

[1]) Als solchen nennt ihn die gleichzeitige Chronik des Filippo de Diversis, herausgegeben von Brunelli.

[2]) Ihren Wortlaut s. unter anderm bei Gius. Gelcich, Dello sviluppo civile di Ragusa considerato nei suoi monumenti istorici ed artistici, Ragusa 1884 pag. 54.

[3]) Cam. Riccio, Alcuni fatti di Alfonso I. (Arch. stor. napoletano VI, pag. 421) publiziert aus den Cedole di tesoreria (vol. 24, fol. 167) ein Regest, wonach ihm und zwei Genossen 1453 dreihundert Dukaten für Arbeiten gezahlt werden, die sie am Turm (maschio) des Castel Nuovo ausgeführt hatten.



urbicum nostrum talibus menijs cingimus quibus hostem quem iam satellitibus suis urbem ipsam prius provexisse sentimus, et repellere, et arcere possimus. Res igitur nostra agitur paries dum proximus ardet. Quappiam cum alias experti sumus industriam magistri honofrij della Caua in construendis huiusmodi propugnaculis, attentissime supplicamus, ut de gratia speciali dignetur ipsum magistrum honofrium quanto prius fieri potest per trimense concedere, prout ipsi (folgen zwei unlesbare Abkürzungen) pro predicta de (ein Wort unlesbar) comunem nostrum, cui super hac causa opportuit scripsimus destructus (?) parte nostra supplicabitur.

die VIIIj Julij 1455

(l. c. filza 14, anni 1454—1460, a pag. 199r.)

Die Missive an den Gesandten, der dies Schreiben dem König überbringen, und Onofrio oder in seiner Verhinderung einen andern bewährten Kriegsbaumeister für den angegebenen Zweck verpflichten sollte, datiert vom gleichen Datum und lautet wie folgt:

die VIIIj Julij 1455.

Rector de Ragusi cum el suo consiglio allo prouido Giucho de marco guerchoni (?) dilecto Citadino nostro salutem. Acomettemoui che col nome de dio et del glorioso martire messer san biasio confalonier et protector nostro ve debiate partir de qua et andar alla dretura piu presto porete alla via de napoli. Et li sendo trouereto maestro honofrio della chaua Ingegnero, cum lo quale parlerete per parte della segnoria nostra et pregeretelo et conforteretolo che uoglia vignir a ragusi per tre mesi, ouer per doi, ouer almancho per uno mese che hauera bono partito con noj Et uolendo lui vegnir col nome de dio, Et se pur dicesse non posser vignir senza licentia della maesta del segnor Re, allora voi ve apresenterete alla maesta del ditto sognor Re, et dareteli la nostra lettera, et suplichereteli humelmente chel se degni concederne lo detto maestro honofrio. Et se per caso lo ditto maesto honofrio non volesse ouer non potesse vignir, allora consiglio del ditto maestro honofrio trou erete uno altro maestro Inzegnero de quale sufficientia è lo detto maestro honofrio, alqual prometterete vignando a Ragusi hauere bono partito della signoria nostra. Et vignendo lo ditto mo honofrio, ouer altro inzegnero con consiglio del detto mo honofrio, ouer non vignendo trouereti uno bono et sufficiente maestro bombardero, el qual bene et sufficientemente sapia far bombarde et zitar cingude al qual prometterete vignendo lui con voj a Ragusi hauera bono partito cum la signoria nostra. Et sel detto mo honofrio volendo vegnir, ouer non vignendo lui, l' altro maestro inzegnero, ouer el detto bombardiero ve domandasseno denarj per spese ve damo duc. cinquanta li quali debiate dar

aqueli, facendoui dar bona et sufficiente plezner (plegium, Bürgschaft) de vignir cum voi a Ragusi. Et sendo in accordio cum noj, li denari li dareti li se metteremo aconto del salario loro, Et non sendo in achordio con noj, sia in nostra liberta a provederli per spese quelo parera anoj. Et a voj damo duc. X. Et sendo della via Informereti delle nauelle et per uostra lettera ne auisereti.

(loc. cit. filza 13 dal 1448 al 1488, a fol. 168v.)

Ob Onofrio der Berufung gefolgt sei, oder welch' weiteren Verlauf die Angelegenheit genommen, darüber konnten wir im ragusaner Archiv keine urkundliche Aufklärung auffinden. *C. v. F.*

Eine bisher unbekannte Arbeit Giulianos da Sangallo wird uns durch das folgende Zeugnis enthüllt:[1])

1486.

Messer Francesco di Giovanni,[2]) nostro priore [ha] ollogato [a] Antonio di Francesco di Bartolo[3]) legnaiuolo uno adornamento della tavola faciàn fare per la nostra chiesa a Domenico di Tomaso del Grillandaio, come n' è copia in questo, carte 158, el quale adornamento detto Antonio debbe fare a sue spese di legnami e altre cose apartenenti, e debbi esser nel modo e forma come per disegno dato per detto Antonio di sopra, intagliato e lavorato secondo l' adornamento della tavola ch' è al presente nella chiesa degl' Ingiesuati all' altare maggiore,[4]) e perchè in detto disegno di detta tavola v' è dua agnoli che adorano, che detti agnoli si sbattono a detta allogagione, conservando ogni altra cosa che in detto disegno apare, cioè:

tabernacolo per Corpo di Cristo

candellieri [arabeskierte Pilaster zur Seite] da lato,

e 'l cornicione o con mensole o sanza, a beneplacito di messer Francesco nostro e di fra Bernardo frate di Ingiesuati.[5])

---

[1]) Da das interessante Dokument, in einer Gelegenheitsschrift per nozze veröffentlicht, (Gius. Gatteschi e Gaet. Bruscoli, L' adorazione dei Magi di Dom. del Ghirlandajo negli Innocenti. Firenze 1902), den meisten nichtitalienischen Fachgenossen unzugänglich bleiben dürfte, erscheint seine Wiedergabe an dieser Stelle berechtigt.

[2]) Tesori, bis Februar 1484 Rektor von S. Maria degli Ughi, seither bis an seinen Tod im Jahre 1497 Prior des Innocentiahospitals.

[3]) Es ist der jüngere Bruder Giulianos da Sangallo.

[4]) Gemeint ist die Altartafel Ghirlandajos, die bei der Niederlegung des Klosters S. Giusto alle Mura aus Anlaß des Assedio von 1529 gerettet wurde und jetzt in den Uffizien bewahrt wird. Ihre Umrahmung jedoch, auf die in obigem bezug genommen wird, ist verloren.

[5]) Es ist dies derselbe Klosterbruder der Gesuati, der einige der gemalten Glas-



E detto adornamento debbe dare fatto alla nostra chiesa, e per essa a messer Francesco di Giovanni nostro priore per tutto il mese di giugno 1487 prossimo che debbe venire.

E avere per detto adornamento di sua fatiche e legname e altre cose apartenenti a detto adornamento, fiorini cinquanta larghi d'oro in oro, che cosi sono rimasti d' acordo questo dj vj di giugno 1486, e per fede di ciò e' sopradetti si soscriveranno qui da piè di lor propria mano.

E più è rimasto d' acordo che si paghi per lui, cioè per detto Antonio di Francesco legnaiuolo, fiorini dieci larghi d'oro in oro a mona Mechera di Giovanni da Carmignano nostra comessa, a libro comessi A, carte 340.

Io Antonio di Francesco nominato sono contento a quanto di sopra si contiene, e per dette cose oservare mi sono soscritto di mia propria mano ogi questo dj detto di sopra.

Io M. Franc° di Giovanni priore del sopradetto Spedale son contento a quanto di sopra si contiene ogi questo dj sopradetto, e per chiareza del vero mi sono soscritto di mia propria mano.

(Archivio degli Innocenti, Libro di ricordi dal 1484 al 1489, a carte 158v.)

Obwohl der vorstehende Vertrag für die Lieferung der reichgeschnitzten Umrahmung des Anbetungsbildes Ghirlandajos in der Kirche der Innocenti mit dem Bruder Giulianos da Sangollo abgeschlossen wurde, so führte die Arbeit doch Giuliano aus. Zeugnis dessen der folgende Vermerk, der die Ausgabenliste für das in Rede stehende Altarbild in den Rechnungsbüchern des Hospitals abschließt:

E a dj detto [22 marzo 1489] fiorini 56 d'oro in oro e barilj 10 d'olio e catasta 1½ di legne, faciàn buoni a Giuliano di Francesco da San Gallo per sua fatica d'intagliatura e legname della detta tavola e tabernacolo e candelieri à fatto d'acordo, posto in questo carte 388 a spese, cioè debbi avere . . . . L. 385.13

Es ist bekannt, daß Giuliano namentlich in seiner Jugend als Holzbildhauer sich betätigte, sowie auch, daß er eine Zeitlang mit seinem jüngeren Bruder eine gemeinsame Holzschnitzerwerkstätte hielt (vgl. unsern chronologischen Prospekt zu seinem Leben im Beiheft des Jahrbuchs der k. preußischen Kunstsammlungen, Jahrgang 1902, zu den Jahren 1480 bis 1482). Leider existiert die Arbeit, um die es sich hier handelt, nicht mehr: sie fiel wahrscheinlich der 1615 erfolgten Umwandlung des Altars der Innocentikirche in seine heutige Gestalt zum Opfer. *C. v. F.*

fenster des Florentiner Doms nach Zeichnungen Ghirlandajos, Uccellos, und Andrea del Castagnos ausführte (s. G. B. Uccelli, Il convento di S. Giusto alle Musa e i Gesuati. Firenze 1865, pag. 105).



Pietro di Martino da Milano in Ragusa. In unserem Artikel: »Neues zum Triumphbogen Alfonsos des I.«, den wir im Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen (1902, S. 3—16) veröffentlichten, hatten wir betreffs der Richtigkeit des Datums des dort (S. 4) mitgeteilten Schreibens Alfonsos an den Rat von Ragusa, womit er diesen um Überlassung des in dessen Diensten stehenden Meisters Pietro da Milano ersuchte, Zweifel ausgesprochen. Ein Aufenthalt in Ragusa im Frühjahr dieses Jahres hat uns nunmehr Gelegenheit gegeben, Klarheit in die Sache zu bringen. Das Original des königlichen Schreibens ist im Archiv von Ragusa nicht mehr vorhanden; was wir (a. a. O.) als solches irrtümlich abdruckten, ist vielmehr dessen Konzept oder Kopie, die von Dr. Nehéz den im Staatsarchiv von Barcelona aufbewahrten Regestenbüchern der Krone Aragon entnommen worden war (es erklärt sich somit die von ihm angegebene Provenienz: Arch. de la C[orona] de A[ragon]). Wenn wir somit auch im ragusaner Archiv das Datum des fraglichen Dokumentes nicht feststellen konnten, so haben wir dort doch die folgenden beiden Vermerke gefunden, die jeden Zweifel an der Richtigkeit des in der Kopie enthaltenen Jahresdatums 1452 beheben:

Die terzio Maij 1452.

Prima pars [der zur Abstimmung in der Ratsversammlung vorgelegten Anträge] est de dando libertatem dno R[ectori]. et eius parvo Consilio ad contemplationem Majestatis dñi Regis Aragonum de liberando familiam et avere et raubas [ital. robe] Magri petri lacipide de Mediolano quod possint libere ire et portare ubi voluerint [der Antrag wird mit 33 gegen 3 Stimmen angenommen].

(Arch. del Comune, Consilium Rogatorum, filza 13, anni 1452—1453, pag. 3v.)

Die s[ecund]o Junij 1452.

Prima pars est de franchando plegios [die Bürgen] Magri petri lacipide de Mediolano occasione laborerij quod ipse promiserat facere comuni nostro seu procuratoribus sancti blasii, et occasione denarorum habitorum pro quibus ipsi plegii [sic!] promiserat pro tempo [sic! angenommen mit 33 gegen 6 Stimmen].

(loc. cit. a pag. 22r).

Aus dem ersten dieser Vermerke ergibt sich, daß der Rat von Ragusa schon auf das erste Schreiben Alfonsos hin (worauf in seinem Briefe vom 3. Juni 1452 Berufung geschieht) das Sequester auf die Habe und Familie Pietros da Milano aufgehoben und ihm gestattet hatte, die Stadt zu verlassen. Der zweite, einen Monat später gefaßte Beschluß entbindet die Bürgen, die in betreff des von Pietro empfangenen Vorschusses für ihn gutgestanden waren, ihrer Verpflichtung.

Beide Vermerke aber liefern den Beweis, daß Pietro in der ersten Hälfte des Jahres 1452 in Ragusa weilte (über den Zeitpunkt seiner Berufung dahin haben wir leider keine urkundliche Nachricht auffinden können), und daß somit jener Petrus Johannis de Como, der von 1449—1453 am Dombau von Orvieto beschäftigt war, mit ihm nicht identisch sein könne, wie wir früher angenommen hatten (s. unsere Studie über den Triumphbogen Alfonsos im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1899, S. 9, Anm. 3 und S. 161 ff.). Ebenso wird es nunmehr sehr zweifelhaft, daß der Maestro Pietro di Giovanni da Varese, der von der zweiten Hälfte 1452 bis 1455 in Rom arbeitet, (siehe a. a. O. S. 11 und 152), und Pietro da Milano ein und dieselbe Person gewesen sei. Dies wäre nur unter der Annahme möglich, König Alfonso hätte den im Laufe des Juni 1452 nach Neapel gekommenen Pietro da Milano nur wenige Monate — keinesfalls länger als bis gegen Ende 1452[1]) — verwendet, und dieser wäre sodann zur letztgenannten Frist nach Rom übersiedelt, woher er erst anfangs 1455 zu bleibendem Aufenthalt wieder nach Neapel zurückkehrte. Indes hat eine solche Annahme wenig Wahrscheinliches; denn der dringende Ton, in dem der König in seinem Schreiben die Überlassung des Meisters fordert, drängt zu der Folgerung, er habe nicht bloß eine ganz vorübergehende Verwendung desselben beabsichtigt, namentlich da Pietro infolge der Berufung nach Neapel eine wohl längere Zeit dauernde Beschäftigung in Ragusa aufgeben mußte.

Aus dem Vorstehenden folgt ferner auch, daß sich der von uns (im Jahrbuch d. pr. K. 1902, S. 6) mitgeteilte Vertrag zwischen Pietro di Giovanni da Como und Francesco di Stefano da Siena einerseits und einem Barkenbesitzer aus Lastra andererseits, betreffs der Verfrachtung einer bestimmten Menge Marmors aus Carrara nach Palermo, nicht auf Pietro da Milano bezieht, sondern auf jenen Pietro di Giovanni da Como, der 1449—1453 im Verein mit Francesco di Stefano am Dombau zu Orvieto nachweisbar ist. *C. v. F.*

Domenico Gaggini in Neapel. G. di Marzo und E. Mauceri hatten in ihrem Aufsatze (L'Arte 1903, S. 147 ff.), worin sie die Tätigkeit des

[1]) Unsere a. a. O. S. 152 Anm. 1 gegebene Zeitbestimmung für den Beginn der Tätigkeit Pietros di Giov. da Varese in Rom (1452 Ende Juni) muß richtiger lauten: »zwischen Juli und Dezember 1452«, denn der Vermerk, der im Libro di Riscussioni etc. dem auf ihn bezüglichen undatierten folgt, trägt das Datum des 31. Dezembers, so daß für die Datierung des letzteren der Zeitraum vom 29. Juni bis 31. Dezember 1452 zur Verfügung steht.



Meisters in Sizilien behandeln, die Vermutung ausgesprochen, er könnte in den Jahren, die zwischen seinem Wegzug aus Genua (1456 oder 1457) und seinem Auftauchen in Palermo (1463) liegen, an den Bauten im Castel Nuovo zu Neapel beschäftigt gewesen sein, wußten aber für diese Annahme keinen anderen Beweisgrund anzuführen, als daß der Name eines Domenico Lombardo unter den am Triumphbogen Alfonsos arbeitenden Künstlern in zwei Rechnungsvermerken vom Beginn des Jahres 1458 vorkomme. Wir sind nun in der Lage, jene Annahme durch stilistische Gründe stützen, wo nicht zur Tatsache erheben zu können. Emile Bertaux hat zuerst (Archivo storico per le province napoletane 1900, pag. 27 ff.) und wir haben nach ihm (Jahrbuch d. Kgl. preuß. Kunstsammlungən 1902, S. 11) eine Abbildung des Portals im Prunksaal des Castel Nuovo veröffentlicht, wobei wir die Attribution an Pietro da Milano, die Bertaux für dies Werk aufgestellt hatte, bestritten, und statt ihrer die an Domenico Lombardo vorschlugen, da uns dasselbe entschieden eine lombardische Hand zu verraten schien. Daß wir damit das Richtige getroffen hatten (freilich ohne den Meister damals noch mit Gaggini zu identifizieren), beweist nun der Vergleich der Portalskulpturen mit denen an der äußeren Oberwand der Kapelle des Täufers im Dom zu Genua, deren Ausführung Domenico Gaggini durch Vertrag vom 4. Mai 1448 übernommen, und die er im Verein mit seinen Gehilfen (seinem Neffen Elia und Giovanni di Bissone) in den folgenden Jahren vollendet hatte. Vor allem entspricht die Formbehandlung der die Relieftafeln zu seiten des mittleren Arkadenbogens einrahmenden Akanthusranken (Phot. Alinari No. 14910), wie sie uns in gleich ungeschlachter Nachahmung altrömischer Vorbilder in der ganzen Renaissanceskulptur nur noch an Filaretes Bronzepforte von S. Peter begegnet, durchaus derjenigen an den Gewänden des neapler Portals, und ebenso die ganz aus dem Maßstab der übrigen ornamentalen Elemente fallenden enormen Akanthusblätter im Zwickel des Arkadenbogens zu Genua der krausen Riesenpalmette über dem Giebel des Portals (auch hier wieder der gleiche Fehler im angewandten Maßstab!). Ferner sind die aus Eichen- und Lorbeerblättern gewundenen Kränze, die in Neapel die liegende Nymphe im Fries sowie die beiden Büsten über dem Giebel des Portals umschließen, ganz analog mit dem Bandgeflecht im Arkadenbogen zu Genua; ja, es kehrt sogar die dünne Platte mit dem Pfeifenornament, die in Genua über den Säulen der beiden Seitenöffnungen das unterste Glied der Oberwand bildet, gleicherweise am unteren Abschluß des Triumphreliefs des neapler Portals wieder. Endlich zeigen an letzterem die Adler in den beiden oberen Ecken der Akanthusbordüre und die Greifen zu seiten des (für Domenico wieder charakteristischen, so ärmlichen) Blatt-

motives im Giebel die gleiche Flügelform mit dem am Schulteransatz tief eingebuchteten Kontur und der in eine Schneckenwindung auslaufenden Schwungfeder, wie sie auch an den zahlreichen Engelputten in den Akanthusranken zu Genua ganz gleich immer wiederkehrt. Wir werden somit das Portal im Saal des Castel Nuovo sowie die Büsten Alfonsos und Ferdinands über demselben (mit Ausschluß jedoch des Gebälkes und Giebels, welch ersteres auch an den Wänden des Saales weiterläuft, und für das wir unsere frühere Zuschreibung an einen der toskaner Meister aufrecht halten) als ein Werk Dom. Gagginis und ihn als den in den Rechnungsvermerken vorkommenden Domenico Lombardo fortan zu erkennen haben. Ob er außerdem — wie aus der ebenangezogenen Quelle hervorzugehen scheint — auch am Triumphbogen mitgearbeitet hat, bleibt zweifelhaft; wir vermöchten ihm daran aus stilistischen Gründen höchstens die ornamentalen Füllungen an den Pilastern des Torbogens und der Arkade des oberen Geschosses zuzuteilen.

C. v. F.

Erwiderung.

Die »Rassegna d'arte« hat im Februar-Heft meine Besprechung der sieneser Mostra im Repertorium angegriffen und einige Punkte namhaft gemacht, bei denen ich mich geirrt haben soll. Daß ich die fünf Holzstatuen in San Martino für die Arbeiten zweier Meister halte und daß Jacopo della Quercia selbst hier nicht in Betracht kommt, ist nicht nur meine persönliche Überzeugung, sondern die vieler Fachgenossen. Daß einer der Ignoti Giov. Francesco da Imola ist, habe ich keineswegs bestimmt behauptet. Das Bild des hlg. Georg aus S. Cristoforo wird jetzt von Berenson Sano di Pietro zugeschrieben; auch ich glaube jetzt, daß es sienesisch ist, habe aber in der Besprechung die oberitalienische Herkunft auch schon nur hypothetisch ausgesprochen. Die Terrakotta-Maddalena stammt also nicht, wie ich vermutete, aus der Osservanza, sondern aus So. Spirito. Darum ist sie aber doch nicht von »Neroccio, fine del XVI sec.«, sondern von Cozzarelli und an der Gruppe der Osservanza hat eine andere Maddalena gekauert, die ihr aufs Haar entsprochen haben muß. Dagegen stammt der Johannes allerdings von der Osservanza, was der Katalog verschwieg. Doch ich will mich bei diesen Einzelheiten nicht aufhalten. Ich bin mir bewußt, schwere Vorwürfe ausgesprochen zu haben über die Art, wie die sieneser Mostra vorbereitet, aufgestellt und katalogisiert war. Eine Rechtfertigung ist von keiner Seite versucht worden. Ich habe aber ausdrücklich erklärt, die Vorwürfe nur deshalb formuliert zu haben, damit bei späteren Veranstaltungen rechtzeitig Hand angelegt wird. Ungern sagt man dem Land und den Leuten, denen man so unendlich viel verdankt, etwas Unangenehmes. Aber wer solch einen Katalog wie den der sieneser Mostra verfaßt, der muß es sich gefallen lassen, abgelohnt zu werden. Hoffen wir, daß bei der nächsten Ausstellung die Erfahrungen der sieneser Mostra beherzigt werden; dann ist der Zweck meines Berichtes erreicht.

Paul Schubring.

Berichtigung.

In dem Bericht über die Kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904 »Zur Kritik einiger holländischer Bilder« Repertorium XXVII 573 spricht Corn. Hofstede de Groot »ernste Bedenken« gegen die beiden Stilleben des Abraham van Beyeren aus, welche Freiherr von Brenken in Wewer dargeliehen hatte (Nr. 280, 281). Wenn der Katalog auf die unzweifelhafte Künstlerbezeichnung eines der Stücke (Nr. 281) hinweist, so vermutet der Berichterstatter »eine Verwechslung mit dem anerkannten Meisterstück aus der Sammlung von der Heydt«. Es ist kaum verständlich, wie einem so fleißigen eindringlichen Betrachter »trotz wiederholtem langem Suchen« eine so deutliche Signatur entgehen konnte, die fast mitten im Bilde, in dunkler Farbe (A B verbunden) am Krugdeckel steht. Diese Bezeichnung stimmt in den Schriftzügen auch genau mit der Signatur des Abraham van Beyeren überein, welche G. Glück im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXIV abbildete und so fehlt jeder Anlaß, dies Stilleben dem Meister abzusprechen. — Ebenso sind die Figuren auf dem Gemälde »die Ankunft des holländischen Gesandten in Münster« Nr. 390 als Arbeit des Gerard ter Borch durch die echte alte Bezeichnung hinreichend beglaubigt.

Firmenich-Richartz.

Druckfehlerberichtigung.

Im 6. Heft des XXVII. Bandes des Repertoriums:

S. 540 Z. 17 von oben: »flüssige« statt »fleißige«;
S. 547 Z. 14 von unten: »steht bei 177« statt »bei 177 steht«;
S. 564, Anm. 51: Die Inschriften sind in Minuskeln wiederzugeben;
S. 570 erste Z. von unten: »Voll: gehört« statt »Voll gehört«.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Bruck, Robert. Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 50.

Bryam. Dictionary of Painters and Engravers. New Edition revised and enlarged under the supervision of George C. Williamson. Litt. D. With numerous illustrations. Vol. V. S—Z. London. George Bell and Sons. 21/—.

Dalton, O. M. The Treasure of the Oxus with other objects from ancient Persia and India. With XXIX Plates. London. Printed by order of the trustees. Sold at the British Museum.

Dehio, Georg Gottfried. Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert. Rede zur Feier des Geburtstages S. M. des Kaisers gehalten am 27. Januar 1905. Straßburg. J. H. Ed. Heitz.

Hasse, C. Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 6.

Herzogliches Museum in Braunschweig. Nachtrag zu H. Riegels Verzeichnis der Gemäldesammlung von 1900.

Hobson, R. L. Catalogue of the Collection of English Porcelain in the British Museum. With XXXIX Plates. London. Printed by order of the trustees. Sold at the British Museum.

Müller, Kurt F. Der Leichenwagen Alexander des Großen. Mit einer Tafel und 8 Abbildungen. Leipzig. E. A. Seemann. M. 2.50.

Ruettenauer, Benno. Der Kampf um den Stil. Aussichten und Rückblicke. Straßburg. J. H. W. Heitz. M. 3.50.

Schmerber, Hugo. Die Schlange des Paradieses. Mit 3 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Valentiner, Wilhelm R. Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Von den Quellen des Stils im „Triumph des Todes“.

Von **Georg Graf Vitzthum.**

Zunächst die Vorfrage über das Verhältnis des berühmten Fresko an der Südwand des Camposanto zu Pisa zu den nächstverwandten Fresken der Süd- und Ostwand und zu Traini: für jene nennt die Tradition vier Künstlernamen: Buffalmaco für die Ostwand, Orcagna für den Triumph, Gericht und Hölle, Pietro Lorenzetti für die Einsiedler, Simone Martini für die Madonna über der Tür. Die Wissenschaft hat verschieden über die Zusammengehörigkeit geurteilt; und in der Frage nach dem Verhältnis der Fresken zu den Tafeln des Pisaner Meisters Francesco Traini schwankt sie zwischen unbedingter Zuschreibung an ihn und der Leugnung aller Beziehungen.[1]) Keinem Zweifel kann es unterliegen, daß die großen Fresken der Südwand vom Triumph bis zu den Einsiedlern einer Hand angehören: Gericht und Triumph weisen volle Übereinstimmung in Typen, Gewand- und Bewegungsmotiven auf, die Hölle schließt sich in den Akten an den Triumph, in den Köpfen an das Gericht aufs engste an (für letztere vgl. z. B. den Mann mit dem klagend geöffneten Mund in der obersten Reihe der Hölle mit den zwei Köpfen der Verdammten in der vierten Reihe von unten), und bei den Einsiedlern sind die Greisentypen, die Felsen, Bäume und Häuser, im besonderen noch die Haare bei Menschen und Tieren in der gleichen Weise wie beim Triumph gezeichnet.

Die Madonna über der Tür ist stark restauriert. Ihre enge Verwandtschaft zu den eben genannten Fresken ist aber noch deutlich zu erkennen in der eigenartigen Zeichnung der Mandorla, in dem Arrangement des Mantels über den Knien, in Kostümen und Flügeln der Engel. Ebenso stehen die kräftigen Köpfe mit den kleinen Nasen den Engeln des Gerichtes sehr nahe. Aber im ganzen ist doch ein andersartiger Charakter nicht zu verkennen. Der Kopf der Maria und der Christi vor allem, die Hände mit den langen dünnen Fingern, die sehr lang und

[1]) Von der neueren Literatur ist zu erwähnen: Dobbert, Rep. f. Kw. IV, S. 1 ff. und Andrea Orcagna in Dohmes Kunst und Künstler. Thode, Rep. f. Kw. XI, S. 13 ff. Supino, Archivio storico dell' Arte VII, 1894, p. 21 ff. Ders., Il Camposanto di Pisa, Firenze 1896. Schubring, Pisa, Leipzig 1902. Supino, Arte Pisana, Firenze 1904, p. 265 ff. Rothes, Die Blütezeit der sienesischen Malerei, Heitz 1904, S. 92 ff.

straff gezogenen Falten zeigen ein entschiedenes Streben nach Zierlichkeit und Schlankheit, für das dann die feine Gotik des Thrones im Gegensatz zu den schweren Bauformen auf den Fresken ein besonders treffendes Beispiel gibt. Ich glaube, man darf am wenigsten in dieser Madonna das früheste Werk des Camposanto sehen, vielmehr zeigt sie eine Verwendung der im Triumph (diese Bezeichnung gelte fortan für sämtliche vier Fresken der Südwand) geschaffenen Formen in einer ausgesprochenen Tendenz auf das Harmonische und Helle.

Von größerer Bedeutung ist das Verhältnis zu den Fresken der Ostwand. Die meisten zu vergleichenden Elemente vereinigt die Kreuzigung in sich. Die Typen der Männer und Frauen sind im allgemeinen wohl denen auf dem Triumph nahe verwandt — aber sie zeigen einen wesentlichen Unterschied: sie sind bei weitem verschiedener untereinander, sie haben nicht den strengen typischen Zug, der dort in allen Köpfen auch bei verschiedenartigstem Gefühlsausdruck herrscht. In den acht Frauen am linken Rand ist eine Fülle der abweichendsten Proportionen und Einzelformen zu bemerken, wie sie im Gericht etwa beispiellos ist. Und drüben in den Soldaten treten sogar Typen auf, die von vorn gesehenen mit den platten Nasen, die kaum mehr mit denen im Triumph in Einklang zu bringen sind. — Wesentlich verschieden sind die Akte: dort eine stark schattende Modellierung mit einer sichtlich an schon bestehende künstlerische Gestaltung sich anlehnenden schematischen Sonderung der einzelnen Körperteile, hier bei viel gleichmäßigerer Belichtung eine auf unmittelbarer Naturanschauung beruhende Wiedergabe des Leibes in erstaunlicher Präzision und organischem Fluß des Konturs. — Auffallend ist der Engeltypus: die Kleinheit der Köpfe unterscheidet ihn wesentlich von den Engeln auf dem Triumph. — Fast übereinstimmend ist die Darstellung der Pferde; um so verschiedener sind die Reiter: in diesen derben, untersetzten Kriegern, die schwer auf ihren Tieren lasten, ist nichts von jener hohen Leichtigkeit und Eleganz, die wir in den Rittern des Jagdzuges bewundern.

Damit kommen wir zur Auffassung der ganzen Gestalt. Engste Beziehungen sind da offenbar. Der Pharisäer, der uns den Rücken wendet, kehrt bis zu den Gewandfalten übereinstimmend in dem Greise links aus der untersten Reihe der Verdammten wieder. Aber es gibt auch hier einen Unterschied, schwer im einzelnen nachzuweisen, leicht beim Überblick über alle Gestalten zu empfinden. Faßlicher vielleicht ist er an den Händen klarzumachen. Diese sind auf dem Triumph sehr schematisch, aber ungemein bestimmt und korrekt gezeichnet; auf der Kreuzigung sind sie geradezu häßlich, lange, knochenlose Finger; aber ein viel größerer Reichtum der Formen und Proportionen, wie wir es schon bei den

Köpfen fanden. Und so nun ist es auch in den Gestalten. Im Triumph alle nach einerlei Maß, alle mit der gleichen Bestimmtheit des Umrisses, der gleichen Detailierung und wohlabgewogenen Beziehung der Glieder, auf der Kreuzigung alles ungleichmäßiger, sorgloser. Was sind das für Verschiedenheiten in dem Verhältnis von Kopf zum Körper bei den Soldaten und bei den Pharisäern, wo ist ein einheitliches Gefühl für Länge und Stärke der Arme, und wo — das ist schon eine Frage der Komposition — das dort so wesentliche Interesse für die gleichwertige Behandlung der Körper und die entschiedene Absetzung der zusammengehörigen Gruppen?

Das hängt alles zusammen mit dem, was eine Verschiedenheit der Werke am entschiedensten begründet: die viel freiere Verteilung der Figuren in dem zu beträchtlicher Tiefe wenn auch nicht ausgestalteten, so doch vorgestellten Raum, statt der strengen Begrenzung des Bildraumes, der dichten Reihung und Übereinanderordnung der Körper im Triumph. Daß dabei die Felsen mit geringerer Sorgfalt behandelt sind, kann nicht wundernehmen, doch ist zu bemerken, daß, wo sie sich zu festen Formen gestalten wie im Hintergrunde rechts, diese denen auf dem Triumph nicht entsprechen.

Bei dem inhaltlichen Reichtum und dem fließenden Formcharakter der Kreuzigung ist es nicht ganz leicht, ihr Verhältnis zu den drei viel einfacheren und gleichmäßiger durchgearbeiteten Szenen daneben, Auferstehung, Erscheinung an die Jünger und Himmelfahrt, zu beurteilen.

Der Abweichungen bieten diese genug. Sehr verschieden sind die Engel, die mit ihren hochgewölbten Stirnen auch zum Triumph nicht passen wollen. Im großen und ganzen jedoch überwiegt das Gemeinsame, und man darf das Verhältnis der Ostwand zum Triumph so zusammenfassen: der gleiche Stil, aber in einer anderen Version, primitiver im Formalen, reicher in der Komposition, auf alle Fälle in minderer Strenge und Folgerichtigkeit, aber darum frischer, ursprünglicher.

Wie stehen nun die Fresken zu Trainis Kunst? Zum Vergleiche haben wir die Tafel aus S. Domenico vom Jahre 1344/45, deren Mittelstück im Museo Civico, die Seitenteile im Seminario Vescovile zu Pisa aufbewahrt werden, und die Glorie des Thomas von Aquin in S. Caterina. Für deren Datierung fehlt ein Anhalt. Cavalcaselles Ansetzung vor 1341 ist willkürlich, jedoch macht der weichere, unbestimmtere Formencharakter eine Entstehung vor dem Dominikus höchst wahrscheinlich. Diese Verschiedenheiten der Arbeit, die übrigens selbst an dem gleichen Werke in Einzelheiten vorkommen — vgl. die Hände des Dominikus mit denen des Christus darüber und mit allen anderen des Altars — fallen gewißlich für eine Zuweisung der Fresken ins Gewicht. Traini hat Wandlungen durchgemacht und diese scheinen in einer immer größeren Präzision der

Zeichnung und einem Streben nach Klärung des Organischen zu bestehen. Eine solche Entwicklung konnte im strengen Stil der Fresken ihr Ende finden. Die Fülle der Berührungspunkte ist offenbar. Das auffallendste gemeinsame Motiv ist gewiß die Gruppe der Bettler an des Heiligen Bahre und derer, die den Tod ersehnen. Auch die formalen Übereinstimmungen sind sehr groß. Für die Typen sind vor allem die Dominikustafeln und das Gericht zu vergleichen: die Propheten in den Giebeln und die Apostel um Christus, allgemein die eingesunkenen Nasenrücken und das vorgeschobene Kinn, die Bärte der Alten, die häufig vorkommenden aufblickenden Köpfe. Ferner die Falten, besonders bei den auf den Boden aufstoßenden Gewändern.

Trainis Tiere stehen denen auf dem Triumph besonders nahe: der seelenvolle Kopf des Pferdes ist ja eine hervorstechende Eigentümlichkeit des Jagdzuges, der Hund auf dem Bett der Mutter des Heiligen ist mit all der Regelmäßigkeit gezeichnet wie der sitzende Hase dort. Im Landschaftlichen sind die Bäume ebenso verschieden, wie die Felsen und Architekturen aufs engste verwandt sind. Auch zu der Ostwand liegen Beziehungen vor: der auferstehende Christus daselbst steht in der Gesamtform wie in den Einzelheiten des Gesichts und der Handbildung dem Thomas sehr nahe. Das Rankenwerk seines Gewandes finden wir auf dem Zelt des schlafenden Papstes und auf den Mänteln der Bischöfe an der Bahre des Dominikus wieder, im Spiel der Hände sind die Frauen der Kreuzigung den kleinen Bildern verwandt, auf denen auch die Kinder wie auf jenem Fresko erscheinen. Zwei so ähnliche Figuren wie die zu Füßen des Schächerkreuzes liegende und die klagende Frau bei der Totenerweckung sind sehr bemerkenswert.

Es genüge dieser Hinweis auf das, was die Fresken mit Traini gemein haben. Zu einer Zuschreibung an ihn reicht alles, was noch angeführt werden kann, nicht aus. Die Bedingungen für das monumentale Fresko und die miniaturartig fein gearbeiteten Tafeln sind zu verschieden; und man wird stets von neuem daran gemahnt, wie schwierig ein rein stilkritisches Urteil ist einem Stil gegenüber, der so wie der des Trecento an der Wende steht zwischen typischem und persönlichem Gestalten, zwischen einer Logik der regelmäßigen Formentwicklung und des willkürlichen, individuellen Sichentfaltens eines Künstlers. Die Hauptsache aber ist klar: Traini ist der allernächste der uns bekannten Künster, mit dem ungreifbaren Buffalmaco brauchen wir nicht zu operieren, alle die hier in Rede stehenden Werke dürfen als eine fest zusammenhängende lokal-pisanische Gruppe angesehen werden, und die Frage nach der Besonderheit und nach den Quellen des Stils ist für sie alle eine und dieselbe.

I.

Soweit man bisher nach den Zusammenhängen der Fresken mit der vorangehenden und gleichzeitigen Kunst gefragt hat, hat man sich im wesentlichen an die durch die Überlieferung an die Hand gegebenen Namen Orcagna und Pietro Lorenzetti gehalten. Die Annahme einer Abhängigkeit von Orcagna gründete sich nicht so sehr auf Stilvergleichung als auf Schlüsse aus der Künstlergeschichte; die Zurückführung der Kunst auf Lorenzetti und Siena überhaupt geschah jedoch ausschließlich auf dem Wege der Stilkritik. Ersteres ist leicht zu korrigieren, das zweite erfordert eine sehr eingehende Analyse.

Daß Beziehungen zwischen den Fresken und Orcagna bestehen, ist stets betont worden. Die historische Begründung für die allgemeine Auslegung dieser Beziehungen auf eine Abhängigkeit Pisas von dem Florentiner Meister, die Supino früher versuchte, ist durch die Erwägungen hinfällig geworden, die Supino selbst in seinem neuesten Werk auf Grund der Studien Chiapellis[2]) und Simoneschis[3]) anstellt. Trotzdem scheint es nötig, noch einmal mit Entschiedenheit darauf hinzuweisen, daß von einer Herkunft des pisanischen Stils von Orcagna keine Rede sein kann, daß aber nicht nur ein aus gleicher Schulung herzuleitender Parallelismus vorliegt (wie Simoneschi meint), sondern daß Andrea[4]) von Pisa abhängig ist. Diese Behauptung gründet sich auf folgende allgemeine Erwägung: In Pisa sehen wir uns einem völlig ausgebildeten Stil gegenüber, der alle Elemente in einer durchaus verständlichen notwendigen Einheit verbunden zeigt. Die Rauheit der Gesichter (es kommen hier vor allem die Verdammten in Betracht) entspricht dem schweren Fall der Gewänder mit den heftigen Brüchen zu den Füßen, den energischen Umrissen, den in tiefster Innerlichkeit erfaßten und in rücksichtsloser Entschiedenheit wiedergegebenen Geberden, der kalten Färbung. Menschen und Tiere, Felsen und Häuser, ringelnde Schlangen und lohende Flammen, alles stimmt zueinander, ja Selige und Verdammte sind vom gleichen Schlag. — Ganz anders in S. Maria Novella. Hier fallen die verzerrten Köpfe, die wenigen heftigen Geberden sehr entschieden aus dem Stil des

[2]) Bulletino stor. Pistojese II, 1900, p. 2.

[3]) Notizie intorno a Franc. Traini, Pisa 1898.

[4]) Wir halten der Einfachheit halber an dem Namen Andrea auch für die Fresken der Strozzikapelle trotz ihrer gewiß richtigen Zuschreibung an Nardo durch Suida (Flor. Maler um die Mitte des 14. Jahrhunderts, Heitz 1905, S. 4 ff.) fest. Die Verschiedenheiten der Brüder kommen für die vorliegende Frage nicht in Betracht. Und Andreas Tafel weist Züge auf, die auch für ihn Beziehungen zu Pisa unzweifelhaft erscheinen lassen. — Auch Suida nimmt die Priorität der Pisaner Fresken an (a. a. O. S. 23).

Ganzen heraus. Viel gröber sind die Verdammten gegen die Göttlichen oben und die Seligen abgesetzt und sie wirken darum nicht wie in Pisa als natürliche Ergebnisse der hier waltenden Kunst, sondern als von außen importiertes fremdes Gut. Die Gruppen der Seligen und Verdammten stellen viel mehr eine Verflachung als eine Vorbereitung des Pisanischen dar. Diese Behauptung scheint wohl subjektiv, aber zu oft hat sich das Schauspiel wiederholt, daß auf eine große stilschaffende Konzentration eine alles auflösende Dezentralisation gefolgt ist, als daß wir nicht aus jeder solcher Erscheinung einen historischen Schluß ziehen dürften. Und wenn wir daneben im großen Paradiesfresko die Pisanische Gerichtskomposition in einer so gänzlich widersinnigen aber doch entschieden fortschrittlichen Veränderung wiederfinden, so ist das eine Bestätigung unserer Ansicht.

Leider fehlen feste Grundlagen für die Datierung der Fresken, sowohl in Pisa wie in Florenz. Aber die allgemeinen Verhältnisse sprechen für die Priorität des Camposanto. Wir werden für diesen an der traditionellen Ansetzung um 1350 festhalten müssen. Der gleich nach 1272 begonnene Bau ist 1349 erst bis zu den Steinmetzarbeiten (gewiß denen der Fenster mit den Köpfen und Masken zwischen sich; denn unter den zahlreichen picchiapietre finden wir einen Bildhauer wie Cellino di Nese) und den Dachbalken vorgeschritten.[5] Auf der anderen Seite lassen die 1371—72 entstandenen Fresken des Francesco da Volterra in der völligen Veränderung des Bildideals die Annahme einer viel weniger als 20 Jahre früheren Entstehung unserer Malereien nicht zu. Die oben festgestellten Berührungspunkte mit Traini müssen für die Datierung in Betracht gezogen werden. Schubring stützt außerdem seine Ansetzung des Arbeitsbeginns »gleich nach 1351« mit dem Hinweis auf die (nicht näher angegebenen) Daten der Grabsteine unter den Bildern.[6] — Für S. Maria Novella aber liegt gar kein Grund vor, die Fresken vor das 1357 gemalte Altarbild zu datieren.

So scheidet Orcagna aus den Quellen der Pisaner Kunst aus. Um den Umfang der Einwirkungen, die von Siena kamen, in aller Genauigkeit festzustellen, sind wir genötigt, Punkt für Punkt der Herkunft der Motive und der Formen nachzuforschen.

Das Urelement der Landschaft, die eckigen Felsen mit den schieferartig gebrochenen Oberflächen, sind altes byzantinisches Erbgut, wie Giotto und Duccio es verwerten. Doch ist zu bemerken, daß schon in Giottos späteren Arbeiten, wie auch bei seinen nächsten Nachfolgern Daddi und Taddeo Gaddi, desgleichen bei Simone Martini eine wesent-

[5] Supino, Il Camposanto S. 4ff. [6] a. a. O. S. 75.

liche Milderung der schroffen Formen eintritt, die erst bei den Lorenzetti wieder etwas stärker vortreten. Baumdarstellungen sind in Siena auffallend selten. Stets jedoch (z. B. Ambrogio Lorenzettis Folgen des guten Regiments) gehen sie auf eine kräftige unregelmäßige Silhouette aus, wie wir sie auch noch bei Traini finden. Die völlig dekorative, dabei aber die botanischen Besonderheiten wohl beachtende Bildung findet sich viel ähnlicher bei Taddeo Gaddi, ist aber in Pisa viel bedeutender als je bei ihm: so etwas wie die Ranke hinter den Bettlern im Triumph und die kleinen Pflänzchen am Felsboden finden sich überhaupt nirgends in Italien. Die Architekturen entsprechen den sienesischen vollkommen. Auf Trainis Tafeln sind sie auch in der Anordnung denen auf der Tafel in Sant Agostino am ähnlichsten, die Gebäude auf den Fresken erinnern an Pietro Lorenzetti. Die Tiere sind in der Wiedergabe der Formen denen auf Pietros Umilitatafel und auf Ambrogios Fresken im Palazzo Pubblico verwandt. In Florenz sind Tierdarstellungen nicht beliebt, um so wunderbarer, daß hier das einzige Beispiel für die wichtigste Besonderheit der Camposantofresken zu finden ist: das genrehaft verwertete Tier: der Hund auf dem Mahl des Benedikt im Refektorium von Santa Croce. Doch kann er auch hier zur Geschichte gehören: die Hunde dürfen von den Brosamen essen, die von des Priesters überreichem Tische fallen, während der Diener des Herrn Hunger leidet. Auf alle Fälle bleibt die genrehafte Tierdarstellung ein fast ebenso einzig dastehendes Moment im Triumph des Todes, wie die Beseelung des Tieres mit allerindividuellstem Ausdruck.

Unter den Menschendarstellungen fallen zunächst die kleinen nackten Leiber der Engel und Seelen durch ihre hervorragende Zeichnung auf. Doch liegt hier nichts eigentlich Neues vor. Es ist die byzantinische Tradition, die schon die früheste florentinische Trecentomalerei zu so ausgezeichneten Akten wie in Giottos Hölle, auf der Cecilientafel in den Uffizien oder auf dem Palast in Daddis Stephanusfresko befähigte. Dort im Giebelfeld finden wir auch das Motiv der schwebenden Engel mit dem Schriftband, das u. a. auch Arnolfo di Cambio kennt. Für die wie erwähnt ganz andersartige Auffassung der Akte in der Kreuzigung könnte man auf die Kreuzigung in der Unterkirche zu Assisi verweisen, wenn deren Datierung einigermaßen gesichert wäre. Die bekleideten Engel im Triumph und Gericht stammen aus den klagenden Chören der Kreuzigungs- und Beweinungsbilder. In der Haartracht stehen sie florentinischen nahe, ebenso ist die Form der Flügel mit dem kräftig übergebogenen Knochen am ehesten mit Daddi zu vergleichen. Das Eingehen auf die Zeichnung der Federn aber ist wieder völlig sienesisch. Simones Geschmack klingt hier an.

Kommen wir nun zu den Menschen selbst, so ist eines vor allem zu betonen, der unendliche Reichtum der Physiognomik und der Mimik — ein Reichtum, der einer Ableitung von irgend einem fest zu bestimmenden Punkte fast zu spotten scheint. Auf dem Gericht die wetterharten Apostel, denen dieser Tag des Triumphes ihres Herrn doch nur ein Tag unerklärten Grauens scheint, die Verdammten in allen Abstufungen von plötzlichem Schrecken, Gegenwehr, schreiender Klage, schmerzvollstem Erkennen, stummer Reue und Resignation, die Muttergottes droben in schamhafter Schöne, die Seligen, uralte Greise und zarte Frauen entzückt im Schauen, fest im Glauben, zweifelnd nur an ihrer Würdigkeit und zwischen allem Toben entgegengesetztester Gefühle der Engel des Gerichts mit dem unverrückt geradeaus schauenden Antlitz. Und daneben auf dem Triumph die in reinster Daseinsfreude milde und geheimnisvoll lächelnden Gesichter der Kinder dieser Welt,7) die harten, ganz aller Kraft und Fülle entkleideten, fast fratzenhaften Köpfe der Armen, dazwischen die im Tod Erstarrten, und weiter die vornehmen Reiter in allen Abwandlungen von Alter und Fülle, mit allen Zeichen von Neugier, Schrecken, Ekel und Schmerz, endlich die Greise voll unerschütterlich ewigem Ernste — welche Fülle von Form, von Ausdruck!

Aber doch läßt sich in allen ein einheitlicher, klar zu beschreibender und darum, so dürfen wir hoffen, auch abzuleitender Typus feststellen: die Stirnen breit und niedrig, meist in flacher Rundung nach Kopf und Schläfen zu verlaufend, nach unten im Brauenbogen jedoch scharf und gerade abgeschnitten. Die Nase setzt zwischen den nach der Mitte etwas hochgezogenen Brauen energisch an, ist schmal, mit niedrigem, etwas eingesenktem Rücken, mehr oder weniger hervorgetriebener Spitze und in die Höhe gezogenen Flügeln. Die dicht unter der Stirn liegenden Augen schmal, geschlitzt, kräftig umrandet, mit kleinen, meist in die Ecke gedrehten Pupillen; so sind die Wangen nach allen Seiten entschieden abgesetzt; voll bei den jugendlichen Köpfen, bei den älteren scharfe Falten als Reste früherer Fülle zurücklassend, umrahmen sie den meist schmalen Mund, der wieder von dem vorspringenden Kinn durch die etwas vorhängende Unterlippe getrennt ist. Mit besonders gleichmäßiger Kraft ist die untere Kinnbackenlinie gezogen über dem langen, säulenartigen Hals. Also im ganzen genommen kleine Einzelformen, die

7) Dobbert bekämpft mit Recht Hettners Ansicht (Ital. Studien S. 124 ff.), daß in diesen Gestalten die erlösten Seligen zu sehen seien. Die drohende Todesgöttin spricht dagegen. Freilich die »Kinder der Welt« sind auch links im Jagdzug, aber es sind eben zwei Paare: rechts die irrenden Reichen und die »verblendeten« Armen, links die bekehrten Großen und die einzig wahrhaft erlösten Armen im Geiste.



durch die Entschiedenheit, mit der sie voneinander abgesetzt sind, zu einer kräftigen Gesamterscheinung sich verbinden.

Den Ursprung dieses Typus in der italienischen Kunst der ersten Hälfte der Trecento zu entdecken, scheint schwer. Gleich fremd sind die vollen, wesentlich aus runder Grundform mit breiten Einzelteilen gearbeiteten Köpfe Giottos und seiner Nachfolger — mögen diese nun das Ideal mehr nach der Seite des Schweren und Gedrungenen abwandeln wie Taddeo Gaddi, oder nach dem Regelmäßigen wie Daddi und Maso — und die Köpfe der Sienesen, die auf Duccios Idealtypen mit den hochgeschwungenen Brauen, großen Augen, der gewölbten Stirne und der gekrümmten Nase beruhen.

Nur eines Meisters Köpfe scheinen schließlich für einen Vergleich in Betracht zu kommen: des Ambrogio Lorenzetti. Zwar kann man hier nichts generalisieren. Ambrogio ist seinem ganzen Temperament wie seiner Entwicklung nach nicht der Mann des konsequenten Stils. Er ist zu reich, leicht und schmiegsam, als daß er nicht um einer neuen Aufgabe willen fallen ließe, was er eben im Verfolg entgegengesetzter Ziele gefunden. Bei ihm zu allererst und vorläufig auch allein beruht die Einheitlichkeit des Schaffens nicht in der Kontinuität des Problems, sondern in der Identität der Persönlichkeit. So kann man denn auch bei ihm sehr bemerkenswerter Weise von einem festen Typus seiner Menschen nicht reden. Er hat schon nach den ersten Lehrjahren in Siena starke Eindrücke in Florenz erhalten und daraus ergaben sich Verschiebungen des Ideals, ja Verschmelzungen und harmloses Nebeneinander. Man betrachte sein »gutes Regiment« und frage, ob es möglich sei, für diese in wesentlich neutraler Stimmung dargestellten Köpfe eine so allgemeine Formel zu finden, wie für die von so entgegengesetzten Gefühlen belebten Gesichter in Pisa. Dabei ist von einem Individualisieren nicht die Rede — die zum Porträt anregenden Köpfe der Bürger zeigen den gleichmäßigsten Typus — der Künstler hat nur aus einem reichen Schatz von ihm geläufigen Formen ausgestreut, so viel er mochte.

Unter diesen Formen nun weisen einige eine beachtenswerte Verwandtschaft mit Pisa auf. Vor allem die Köpfe der Prudentia, Fides und Pax. Auf sie läßt sich die oben angegebene Analyse der pisanischen Köpfe fast wörtlich anwenden; das Auffälligste ist die Zeichnung der Nase. Dieser Typus scheint ein Rest von Ambrogios Jugendstil zu sein, sofern wir wirklich berechtigt sind, die im Grunde doch recht wenig bedeutenden und — das gilt vor allem für die Marterszene — in der fast kalligraphisch routinierten Art der Zeichnung mehr wie Werkstattarbeit als wie Erstlingsleistungen eines so leicht begabten Künstlers wirkenden Fresken in S. Francesco zu Siena als Jugendwerke Ambrogios anzusehen.



Jedenfalls hätte er sich dann wesentlich dem Lippo Memmi (San Gimignano) und einer auch vielleicht unter Lippos Einfluß erwachsenen, doch nur vorübergehenden Stilrichtung seines Bruders (Umilità) angeschlossen. Die Typen dieser Umilitàtafel des Pietro, über deren Datierung Zweifel herrschen[8]), die jedoch wohl sicher als Jugendwerk anzusehen ist, scheinen schließlich das einzige, was die Fresken mit dem stets als ihre Hauptquelle gerühmten Stil Pietros verbindet. Aber auch hier ist bei der größeren Unbestimmtheit der Formgebung und bei dem zeitlichen Abstand kaum an eine direkte Nachwirkung dieser Typen auf Pisa, vielmehr an eine Vermittelung durch Ambrogio, den Meister klarer Zeichnung, zu denken.

Überhaupt aber ist der Pisaner Typus hiermit nicht erklärt. Zu einer so urwüchsigen Ausbildung mochte er nur auf Grund vereinzelter Vorbilder kaum gelangen. Willkommen müßte es sein, ihn bei einem Meister oder in einer Schule wirklich herrschend zu finden.

Und er findet sich in der Tat, nicht in Toskana, sondern jenseits des Apennin, in der Schule der Romagna.[9]) Es sind vor allem die Köpfe von den Fresken in Colalto, die allernächste Analogien zum Camposanto bieten, am deutlichsten zum Gericht. In den Aposteln erkennen wir die zu den Füßen des zwölfjährigen Jesus sitzenden Pharisäer wieder; und nicht allein in den Gesichtsformen und im Ausdruck, sondern in den wesentlich gleichen, wenn auch weit entschiedener durchgebildeten Motiven des Sitzens, der gegenseitigen Beziehung, der Gesten. Noch größer ist die Übereinstimmung zwischen den Seligen und Verdammten und den Typen in Colalto. Erscheint z. B. die Frau in der obersten Reihe der Erlösten wie das gealterte Ebenbild der Maria vom Bilde des Zwölfjährigen, so tritt die Verwandtschaft in den beiden Prosdocimusbildern noch allgemeiner zutage. Da sind Profilköpfe in betendem Aufblick mit erhobenen Händen, die sogleich eintreten könnten in die Reihen in Pisa. Colalto mit seinem sicheren terminus ante, 1350, und seinen engen Beziehungen zum nordischen Boden kann von Pisa nicht

[8]) Die Inschrift auf dem Florentiner Bilde ist erneuert. Das Datum 1316 kann auf keinen Fall richtig sein; denn die Beatifikation der Heiligen fällt etwas später (Meyenburg, Ambrogio Lorenzetti S. 7). Schubring (Z. f. chr. K. 1902, S. 375) will 1341 lesen, dagegen tritt Suida (Rep. XXVII, S. 387) für die schon von Thode (Rep. XI, S. 7) stilkritisch bewiesene frühe Entstehung ein. Einen Anhalt für die Datierung kann ein Vergleich mit der sehr verwandten Biechernen-Tafeln von 1329 (Lisini tav. XVI) gewähren.

[9]) Brach, Giottos Schule in der Romagna. Heitz 1902; des Verf. Vortrag in der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft 10. März 1905. Zu diesem ist nachzutragen eine mit der Tafel bei Stroganoff auf der Auktion Corvisieri 1900 verkaufte Tafel mit sechs Passionsdarstellungen, die stilistisch und ikonographisch fest in diesen Kreis gehören.



empfangen haben. Es bleibt nur der Zweifel zwischen einer zufälligen Analogie und Beeinflussung Pisas durch die Romagna. Das letztere ist durchaus nicht so unwahrscheinlich, wie man glauben möchte. Es handelt sich ja nicht um eine kleine Lokalschule, sondern um die von Colalto am Fuß der Alpen bis Tolentino in der südlichen Mark Ankona herrschende Kunst. Und diese scheint auch auf ein größeres Zentrum nicht ohne Einfluß gewesen zu sein: »De Ravenna Magister Johannes« nennt sich der Schreiber einer um 1360 in Neapel entstandenen Bibel,[10]) und der Maler, der sie schmückte, muß entweder durch seine Herkunft oder durch seinen Genossen am Werk Kenntnis gehabt haben von jener Kunst an der Adria, die die Jugend- und Leidensgeschichte Christi in Fresken und reichen Tafelwerken unzählig oft und seit Jahrzehnten schon dargestellt hatte. Es sind hier besonders die Kompositionen, die solche Beziehungen wahrscheinlicher machen, als ein Zurückgreifen auf die dreißig Jahre früher in Neapel entstandenen Arbeiten Giottos.

Aus einer Berührung mit dieser Schule dürften wir also die Grundform des herrschenden Typus, aus dem Anschluß an Ambrogio Lorenzetti die Kraft und Klarheit der Zeichnung herleiten. — Aber damit ists nicht genug, nun handelt es sich um den Geist, den diese Formen umschließen. Wo sind die Quellen des inneren Reichtums, der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, der tiefen seelischen Charakteristik? Wo ist in diesen Tagen eine Kunst, die auf dem gleichen Grunde erschuf die grobe Fratze des Bettlers und die süße Holdseligkeit des im Blütenhain wundersame Weisen spielenden Weibes? In Florenz? Klein und beschränkt erscheint mit solchem Maß gemessen seine Kunst. In Siena? Tiefstes seelisches Leben ist der Zauber seines Schaffens. Aber wir müssen uns fragen, ob das Bedeutsame daselbst, die Glut und Tiefe der Empfindung, der reiche Schatz der Formen und Gestalten wirklich sich deckt mit dem, was in Pisa vorliegt. Und wir kommen nahe daran, es als das gerade Gegenteil zu erkennen. Pietro und Ambrogio verbinden eine nur aus persönlichster Inspiration zu erklärende Tiefe seelischen Ausdrucks mit einem Erfassen allerindividuellster, vorübergehendster Erscheinungen der Haltung und Bewegung, wie sie sich nur dem unablässig das Tun und Regen der Menschen umher beobachtenden Blick erschließen kann. So gewinnen sie ein bedeutendes Material von Erscheinungsformen — aber sie ordnen dieses den bestimmten Tendenzen ihres künstlerischen Temperaments unter. Und dieses hat bei aller Wucht und Tiefe nur eine beschränkte Modulationsfähigkeit: die trübe in die Weiten schweifenden

[10]) Berlin, Kupferstichkabinett, Hamilton 85, s. Graf Erbach, Vortrag in der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft 30. 3. 1900 und L'Arte 1905, fasc. 1. Zum Vergleich mit »Ravenna« kommen vor allem fol. 367 r. und 400 v. in Betracht.



Augen der Pax sind die der Madonna, die des Sohnes Tod bedenkt, der dienende Knabe, der dem Joachim die Kunde von der Geburt der Tochter bringt, wird zum Christuskinde, das jenem geheimnisvollen Blick der Mutter forschend begegnet, hoffnungslose Bekümmernis und staunendes Erbeben vor dem neuen Glück klingen in einem Ton (Umilità Berlin Nr. 1077), die Herrin hoch zu Roß, die Jungfrauen, die sich im Reigen drehen, sind durch nichts ausgezeichnet vor der Bauernmagd, die ihre Gemüse und Eier zum Markte trägt (Folgen des guten Regiments). Kein größerer Gegensatz scheint denkbar, als der Triumph des Todes, wo hart und unvermittelt die zu höchter Schärfe gesteigerten Kontraste nebeneinander stehen.

In dieser Erkenntnis hat man endlich noch auf Neapel verwiesen, dort die Anregungen besonders zu den »höfischen« Figuren gesucht.[11]) Ich kann weder in der sienesisch beeinflußten Monumental- noch in der mehr giottesken Miniaturmalerei irgend eine der besonderen pisanischen Eigentümlichkeiten entdecken. In der Incoronata vor allem ists vielmehr die reiche Schilderlust eines gewiß vom angiovinischen Hofleben angeregten Malers, der mehr Auge hat für äußere Pracht als für das verborgene Spiel der Seelen.

Der Unterschied wird am klarsten, wenn wir uns vom Ausdruck der Köpfe zu der Auffassung der ganzen Gestalt wenden. Den Reichtum, der hier in den Fresken vor Augen steht, zu erfassen, sei dem Betrachter überlassen. Das Besondere sind weniger die großen Gesten, als die Lebensäußerungen der ruhigen Gestalten. Die sitzende Madonna, der in lebhaft ausgeschwungener Haltung stehende Michael, der leicht vorwärtsschreitende Erlöste rechts, die Frauen, die in stiller Lust die Köpfe neigen, und dann die Reiter, wie sie im Sattel sitzen, sich vor- und rückwärts neigen, sie alle zeigen eine Durchdringung des ganzen Menschen mit einheitlichem Lebensgefühl, dabei eine Eleganz und einen dekorativen Reiz, wie solcher in ganz Italien nicht seinesgleichen hat.

Und nicht allein die einzelnen Gestalten, sondern auch die Gruppen. Als die reinste Blüte eines hochgebildeten Geschmacks erscheint der Reiterzug. Der einzige, der hier zu nennen wäre, ist wieder Ambrogio Lorenzetti. Aber selbst dem Maler des guten Regiments könnten wir trotz aller Anmut seiner Kunst eine solche Leistung, in der höchster Verstand gewaltet, nicht zutrauen. Die Vorzüge dieser Gruppe, geschlossene Wirkung bei stärkster Differenzierung, zeigt auch die Bettlerschar. In der vorderen Linie die durchgehende Tendenz nach vorn, in die Höhe, stärkstes Verlangen, dahinter die Gestalten leicht im Kreise geordnet,

[11]) Schubring a. a. O. S. 78.



und in ihnen stumpfe Leblosigkeit, ja in allem Sehnen grauenvolles Widerstreben! Nur in den Toten können wir den Anschluß an ein italienisches Vorbild nachweisen. Eine kleine Tafel der Sieneser Akademie, eine Allegorie des Kreuzes, zeigt genau die gleiche Gruppe. Wir lassen es dahingestellt, ob wirklich Pietro Lorenzetti der Maler dieses Bildes sei.[12]) Es ist sicher sienesisch und gehört sicher in die erste Hälfte des Trecento. Sehr interessant ist es nun, zu beobachten, wie der Pisaner Meister das Motiv in seinem Sinne abwandelt. Die mit sichtlicher Vorliebe senkrecht zur Bildfläche hingelegten Leiber läßt er weg, nur eine Papstfigur zeichnet er so, doch ohne jede Betonung. Und während die Gruppe unter dem hohen Horizont auf der weiten Fläche in freiem Umriß auslief, schließt sie im Rahmen der reliefmäßigen Komposition in einfachem, großzügigem Kontur.

Zusammenfassend können wir sagen: Ein unbedingter Anschluß an eine bestimmte italienische Schule ist für den Triumph des Todes nicht nachzuweisen. Der Meister hat Anregungen von Siena, Florenz und wohl gar von der Romagna her empfangen. Siena steht an erster Stelle und zwar nicht allein für die Motive, sondern für das Technische: in der klaren Kraft, dem freien Fluß der Zeichnung, der entschiedenen Plastik der Gestalten zeigt sich Ambrogio Lorenzettis Lehre. Aber vieles in den Einzelheiten (Pflanzen, Tiere) und das Wichtigste in den Grundlagen des Stiles (Physiognomik, Bewegungsmotive, Gruppenbildung) ist überhaupt aus Italien nicht herzuleiten. Wir müssen die Quellen dafür weiter suchen.

II.

Die Fresken der Ostwand, für die wir oben einige nicht unwesentliche Besonderheiten nachweisen konnten, gewähren nun gerade in diesen einen Anhalt, um die Zusammenhänge der Pisaner Kunst nach anderer Seite zu suchen: sie weisen Beziehungen zu den Fresken im Papstpalast von Avignon auf. — Für diese ist man bisher über allerdings ausgezeichnet gründliche und ergebnisreiche dokumentarische Untersuchungen[13]) kaum hinausgekommen. Man hat sie als Ableger der sienesischen Schule auf ihren besonderen künstlerischen Charakter zu untersuchen kaum der Mühe wert gehalten. Und doch fallen in ihnen von der Entwicklung in Siena selbst sehr verschiedene Eigentümlichkeiten

[12]) Pératé in »Mélanges Paul Fabre«; Rothes a. a. O.

[13]) E. Müntz im Bulletin monumental 1884 und Gazette archéologique 1885 bis 1888. — Eberle, Historia bibliothecae Romanorum Pontificum I, p. 608—632. Vgl. A. Gosche, Simone Martini S. 110ff.



auf, deren Feststellung uns um so wichtiger erscheinen würde, wenn wir eine Rückwirkung auf die Fresken in Pisa annehmen müßten.

Doch vergleichen wir erst und versuchen darnach die Schlußfolgerung:

Die Erscheinung Christi an die Jünger mag wegen der wenigen aber sehr charakteristischen Motive voranstehen. Den obersten, ein wenig geneigten Kopf halten wir neben den, der unmittelbar über Johannes auf der Auferweckung der Drusiana in der Chapelle S. Jean[14]) sichtbar ist: die Haltung sehr ähnlich, nur in Pisa ein wenig mehr ins Profil gedreht, der Gesamtumriß gleichartig, völlig übereinstimmend die Formen: Stirn, Nase, Mund, Wangen (nur die Linie an der Nase in Pisa etwas schärfer), in erster Linie die Augen, sowohl der Sitz der Pupille, die Bildung von Ober- und Unterlid, die Einbettung zwischen Wange, Schläfen und Brauenbogen. Haar- und Barttracht sowie der breite Übergang vom Hals zum Torso scheint, soweit man in Avignon noch darüber urteilen kann, sehr ähnlich.

Neben jenem Kopf steht in Avignon einer in reinem Profil, ein zweiter links vom Evangelisten, drüben auf der Seite der Frauen noch zwei, ein jüngerer und ein älterer. Die Umrisse sind mit festem Willen und mit einer großen Kraft gezogen, der Absatz zwischen Stirn und Nase ist nach dem Alter verschieden scharf, aber stets bestimmt gekennzeichnet, die Nase gebogen, in scharfer Spitze endigend, dann grade zurückgeführt und in festem Kreis der Nasenflügel eingezeichnet. Die Wangenfalte ist auch bald mehr, bald weniger energisch gezogen, doch stets sind die Wangen gegen sie und die Augen deutlich abgesetzt. Die Augen wieder in starkem Kontrast von Schwarz und Weiß zwischen den breiten Lidern. Im Mund sind die beiden Lippen getrennt, auch wo er nicht geöffnet ist. Die Unterlippe tritt etwas über das Kinn vor, das kräftig, straff herausspringt und in geringer Rundung zur Kinnlade übergeht. Genau die gleichen Merkmale zeigen nun die beiden Jüngerköpfe unter dem zuerst betrachteten in Pisa. Die Augen sind kleiner, geschlitzter, das ist der einzige Unterschied. Er ist gewiß nicht unbedeutend; denn in Avignon ist das große Profilauge im Gegensatz zum geschlitzten Auge in Vorderansicht allgemein. Aber der Effekt ist hier und dort derselbe. Ferner vergleiche man das Haar des jüngeren Apostels und das der Frauen, das Ohr des Alten und das Johannis (Detail Robert 5820), seinen ganzen Kopf und den vordersten der Juden bei der Predigt des Täufers (R. 5812). Vielleicht ist man indessen schon auf etwas anderes aufmerksam geworden: die Hände! Die Finger, die sich in Jesu Wunden

[14]) Phot. Robert 5828 (zu beziehen durch J. Kuhn, Paris, Rue de Rivoli).



legen und die des auferweckenden Johannes, die anbetend erhobenen Hände der Drusiana und die des tief sich beugenden Jüngers, ja alle, auch wenn sie nicht in der gleichen Stellung zu sehen sind, in ihrer ganzen Plumpheit, im groben Zuge der Umrisse, in der Zeichnung der Nägel, in dem Temperament des Gestus. Auch droben in der Kapelle des Martial finden wir Analogien (anbetende Frau hinter der Säule bei der Heilung des Sohnes der Nerva [Robert 5809] gleich dem alten Apostel, selbst bis zur Zeichnung des fast verborgenen Daumens). Dort aber lenkt uns vom Vergleich der Hände ein Wichtigeres ab: Wir sehen da in dem Feld zu Häupten der Imago Christi im Schlußstein (R. 5814), Petrus und Martial schreiten? stehen? kaum ist es zu unterscheiden, aber wir sehen ihre großen, platten Füße breit voneinander gestellt, und den Saum des Gewandes über sie hingehen und sehen, wie die Gewänder, oben dicht um die Schulter gezogen, in langen weichen Falten den ganzen Leib mitsamt den Armen einhüllen; und alles finden wir wieder im stehenden Jünger in Pisa. Dabei ist der greise Petrus ja doch der alte Jünger, der seine Hand zur Wunde an Christi Füßen führt. —

Die Architektur gibt, soweit sich in Pisa noch über sie urteilen läßt, eine Bestätigung der allerengsten Beziehungen, die endlich auch in den Heiligenscheinen (sehr wichtigen Indizien im Trecento, denn unendlich reich sind dafür die Formen) zum Ausdruck kommen.

Die Auferstehung ist sehr übermalt, den alten Typus aber bewahrt in voller Reine der Herr. Fänden wir den in Avignon wieder? Über den beiden vorhin herangezogenen Figuren des Petrus und Martial steht ein Kopf in voller Vorderansicht. Ein dünner Schnurrbart umrahmt den Mund und gibt ihm etwas Trübes, um die Tonsur auf dem Scheitel wächst das Haar dicht und voll herab. Doch ohne diese beiden Züge ist er das Ebenbild, das wir suchen: der runde Umriß des Gesichtes, die niedere, breite Stirn, der ganz besondere Zug der Brauenbögen, der Ansatz der gerade herabgehenden breiten Nase, der Mund mit den scharf geschnittenen Lippen, die groß geradeausblickenden Augen hier wie dort. Die Nasenflügel gehen in Avignon ein wenig mehr nach oben. Das kehrt dort an allen Köpfen in gerader Vorderansicht wieder. Die leichte Untensicht, wie in Pisa, erscheint dort, wo sie motiviert ist, z. B. in der aufblickenden Frau bei der Drusiana. — Für Christi großen Fuß ist auf die oben angeführten Beispiele zu verweisen. Die Hand scheint etwas feiner, »sienesischer«. In Avignon kommen auch ähnlich gute Hände vor, aber wir wollen, wie bisher, allein auf das verweisen, was nur in Avignon vorkommt. Dafür bieten die Engel nichts Ausschlaggebendes.

Jetzt muß es sich für den Leser schon entschieden haben, ob wir auf dem rechten Wege sind. Darum nur noch weniges: Der auffahrende Christus teilt mit der schon erwähnten Frau auf dem Drusianabild den wichtigen Zug der etwas verkürzten Augen mit den nach oben geschobenen Pupillen; desgleichen die von unten gesehene, kurz unterschattete Unterlippe. Den Kopf des in die Höhe weisenden Engels halte man neben den des alten Klerikers auf dem an die Erweckung der Drusiana anstoßenden Fresko (Robert 5830). Für die knieenden in die Höhe blickenden Jünger vergleiche man die Magdalena am Kreuz (Robert 5808). Wie hier in der Verkürzung das Auge, Pupille und Weißes, noch zu seinem Recht kommt, ist erstaunlich und ohne Analogie. Zwei ähnlich verkürzte Köpfe mit dem gleichen Vorzug auf der Segnung Martials durch Christus (R. 5814). Die auffallend guten lang- und zartfingerigen Hände sind restauriert, das viermal wiederkehrende Motiv der nur ganz leicht mit den Spitzen aneinander gelehnten Hände ist für Avignon eigentümlich (in der besonderen Stellung der Finger zueinander vgl. den Jünger zuäußerst links in der oberen Reihe mit der einen Figur auf Martials Totenerweckung (Robert 5809)).

Für die Kreuzigung ergaben sich uns schon oben einige Abweichungen von den bisher herangezogenen Fresken; vor allem die Köpfe der Engel. Für diese finden sich auch in Avignon keine Vergleichsobjekte. Auch die Gruppe der Frauen zur Linken zeigt eine Durcharbeitung der stark variierenden Typen, der sich in Avignon nichts an die Seite stellen läßt. Trotzdem ist auch hier der Zusammenhang nicht zu verkennen. In der vordersten der Frauen, deren Kopf ein Tuch bedeckt, wird man unschwer die Züge jener wiedererkennen, die auf dem Fresko der Heilung der Tullia (Robert 5817) aus der Tür tritt. Und wenn man denselben Kopf mit dem der Nachbarin zur Rechten und in Betracht der Linienzüge von Brauen, Nase und Mund etwa mit den beiden Söhnen des Zebedäus auf der Darstellung ihrer Berufung (Robert 5821) vergleicht, so wird man die große Übereinstimmung der künstlerischen Auffassung inne. Diese tut sich in dem Ausdruck aller Köpfe, in der ruhigen Haltung der Leiber mit den langen, leicht etwas schräg gereckten Hälsen, in Haltung und Formung der Hände (Zeigefinger!) kund. Für den Gewandstil bieten die Gestalten darüber Vergleichsmaterial: die am Boden Liegende und die vom Rücken gesehenen sitzenden Männer bei der Segnung Martials durch Christus; die eigentümlichen kleinen Falten an der Hüfte und die breiten Partien daneben von merkwürdig lederartiger Wirkung. Die Rückenpartie dieses einen der Sitzenden und die des stehenden Pharisäers in Pisa sind in Umriß, Breite der Schultern, Heraustreten des Ellenbogens, ganz verwandt. Und hier sind es nun vor allem die Typen; diese groben

stumpfnäsigen Gesellen gehören zueinander, man vergleiche doch nur den Profilkopf in Pisa mit dem untersten der zur Seite Sitzenden. Bis zum Überstehen der Brauen haben sie Zug um Zug gemeinsam. Wichtig ist endlich der gleiche Mangel an festem Proportionssinn, wie er sich in Avignon überall, in Pisa bei dem Arm der Pharisäer links zeigt.

Damit halten wir den Nachweis engster Beziehungen für geliefert. Nur für die Ostwand? Oder liegen sie auch im Triumph des Todes selbst oder bei Traini vor?

Höchst auffallende Erscheinungen auf dem Fresko und auf den Dominikustafeln, die eine Herleitung aus einer italienischen Quelle durchaus nicht gestatten wollten, waren die Fratzen der Bettler. In Avignon sind ihre Ebenbilder. Vergleichen wir für den am Boden sitzenden den Kopf zuäußerst links vom Prozessionsfresko der Johanneskapelle (R. 5830) mit der in gleicher Weise vorgeschwungenen Nase, dem offenen Mund, den in die Höhe blickenden Augen; für das alte Weib mit der kurzen breiten Nase, dem bösen Blick, den kräftigen Falten am Nasenansatz den Kahlkopf über Johannes bei der Erweckung der Drusiana oder die Frau links in der Gruppe bei der Beschneidung Johannis in Villeneuve-lès-Avignon (abgeb. Bull. mon. 1884), der andrerseits der Nonne in der zweiten Reihe von unten bei den Seligen des Gerichts eng verwandt ist, für den Profilkopf des bartlosen Alten, wenigstens was Stirn und Nase anlangt, den vordersten der Pharisäer auf Johannis Taufe, für den Schwarzen die sitzenden Jünger bei der Weihung Martials, vor allem aber den einen stehenden Mann auf der Namengebung des Täufers in Villeneuve-lès-Avignon, der auch wieder mit Köpfen im Gericht völlig übereinstimmt. Die Haltung des sitzenden Bettlers wiederholt sich in den wichtigen Linien des Rückens und der Schenkel in dem Vater Martials auf der ersten Geschichte der Legende (Gosche, Taf. VII). — Doch wir können auch den reinen Gegensatz zu diesen rohen Fratzen betrachten, das junge Frauenantlitz, das am Ende des Jagdzugs gerade aus dem Bilde herausschaut: da haben wir die heilige Anna von der Decke der Chapelle S. Jean (Gaz. archéol. 1886 pl. 33) oder die Frau hinter Martials Mutter auf dem zuletzt erwähnten Fresko. Und drüben die Kinder der Welt, halten wir sie z. B. neben die Köpfe auf der Heilung der Tullia (R. 5817) oder auf der Beschneidung in Villeneuve, so werden wir auch ohne eingehendere Vergleichung sehen, daß hier die Grundlagen der Gestaltung die gleichen sind; die Hände bezeugen dasselbe.

Vor allem aber finden wir in Avignon nun wirklich den Typus als den herrschenden, den wir eingangs als den Urtyp der Pisaner Fresken und Trainis analysierten.

Aber an eine Einheit der Hand ist in keinem Falle zu



denken. Nähern sich die Einzelformen häufig bis zu völliger Übereinstimmung, so ist das Niveau des künstlerischen Strebens ein durchaus anderes. Die meisterhafte Durchbildung der Gestalten und ein großer Wille zur Klarheit, zur Gliederung hebt die Schöpfungen von Pisa weit über Avignon hinaus und gewinnt dann vor ihnen eine bedeutende Höhe wirklich organischer Verbindung.

Wie ist dann das Verhältnis zu verstehen? Die Lage ist schwierig: 1344/45 sind Trainis Tafeln entstanden. Für die Fresken müssen wir an dem Datum 1350 festhalten. Nun, die Martialskapelle ist genau in den gleichen Jahren 1344—45 ausgemalt, die Johanniskapelle wahrscheinlich etwas früher; und die Fresken in Villeneuve sind zwischen dem 2. Juni 1356 und dem 12. September 1362 entstanden. Damit scheint jede Möglichkeit einer direkten Beeinflussung ausgeschlossen: Matteo di Giovanni da Viterbo kann nicht an den Pisaner Fresken gelernt, Traini kann die Malereien in Avignon nicht gekannt haben. — Zur Lösung dieses Problems holen wir noch einmal weiter aus.

III.

In dem zweiten Kapitel ist die Schlußfrage des ersten noch nicht gelöst. Alle engsten Beziehungen zu Avignon konnten uns ja das Problematische der Pisaner Malereien nicht erklären. Dafür muß nach anderen Quellen gesucht werden. Und denen sind wir nahe, wenn uns der Weg nach Avignon geführt.

Was war Avignon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts? War es das Exil der römischen Kurie, ein Stück Italien im fremden Land? Es war das Gegenteil: »Die Päpste waren Franzosen, ihr Hofleben war französisch«,[15] und damit war auch die Kunst und Kultur eine wesentlich französische. Für die Architektur und Malerei ist dies durch dokumentarische Forschungen[16] festgestellt. Dvořák hat daraufhin ein so klares Bild davon gegeben, daß nur auf seine Darstellung verwiesen werden kann. Ebenso wichtig aber erscheinen die Tatsachen, die durch die Untersuchungen Faucons[17] und Ehrles[18] über die Bibliothek bekannt geworden sind.

---

[15] s. Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Jahrb. d. Kunsts. d. a. h. Kaiserhauses XXII, Wien 1901, S. 69.

[16] Faucon, Les arts à la cour d'Avignon sous Clément V et Jean XXII, in den Mélanges d'archéologie et d'histoire der École française de Rome 1882, p. 44ff. u. 1884. p. 61ff. und Müntz, Bulletin monumental 1884, p. 752—755.

[17] La librairie des papes d'Avignon 1886—87.

[18] a. a. O. vgl. auch Labande, Catal. général des Manuscrits des Bibl. Publ. de France, vol. XXVII.



Bezeichnend ist schon einer der ersten Käufe Johanns XXII., von dem wir Kunde haben; im Februar 1317 wird der Bibliothek eine Bibel einverleibt, »empta in partibus Francie« für den enormen Preis von 60 flor. auri, sicherlich also ein ausgezeichnet geschriebenes, wahrscheinlich mit Miniaturen geschmücktes Werk. Ebenso rein französischen und zwar älteren Ursprungs muß die Bibel gewesen sein, die 1318 vom Abt von S. Rémy gekauft wurde. Verwaltet wird die Bibliothek in den ersten Jahren von dem Dominikaner Guillaume de Broa. — Um 1320 tritt eine bedeutsame Neuerung ein. Neben dem Ankauf von Büchern wird ein fester »scriptor« angestellt, als erster Philippe de Revest, Prior der Kirche von Girgonian, an den in den nächsten Jahren Zahlungen verzeichnet sind. Auch das Einbinden der Bücher wird von einem Franzosen besorgt, »maître Pierre de Paris« ist 1328 zu diesem Zweck in Avignon. Dann werden wieder nur Ankäufe von Franzosen erwähnt, bis sich 1331 der Italiener Nerio Vitalis als libraius curie Romane niederläßt. Doch schon im nächsten Jahre finden wir die päpstliche Schreibstube um fünf französische »scriptores« vermehrt. Dies bleibt unter Benedikt XII., dem ehemaligen Cisterzienserabt Jacques Fournier (1334—42), bestehen. Ja nun tritt der erste »illuminator« ein: in den ersten Monaten des Jahres 1337 wird André de Beauvais, ein Nordfranzose, bezahlt, freilich noch nicht für große Miniaturen. Bald wächst sein Ruhm und seine Tätigkeit; schon am 31. Juli 1338 wird ihm eine bedeutende Summe für den Einband eines alten Passionale und die Ausschmückung zweier Schriften Benedikts bezahlt. Und in den Jahren 1340, 1341, 1342, also während Simones Anwesenheit, malt er mehrere Bücher mit Bildern größeren Umfanges aus, erhält Aufträge für Einbände und kleineren Buchschmuck. Neben ihm ist der Schreiber Firmin Barthélemy tätig, Bibliothekare sind Jean Engilbert, dann Pierre, der Bischof von Grasse. Außer für den Papst arbeitete André schon für Pierre Rogier, Erzbischof von Rouen, den nachmaligen Papst Clemens VI. Dieser vermehrt bei seinem Regierungsantritt 1342 die päpstliche Bibliothek durch die seinige. Dann allerdings läßt das Anwachsen der Bibliothek wesentlich nach. Das Gesamtresultat ist, daß während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts an dem französischen Papsthof französische Architekten, Maler und Bildhauer, französische Schreiber und Buchbinder und ein nordfranzösischer Miniaturist beschäftigt sind und daß die Leitung des wichtigsten Mittelpunktes des Geisteslebens in Händen von Franzosen liegt.

Wir hatten in Avignon das der pisanischen Kunst nächstverwandte Zentrum gefunden, es blieben uns jedoch auch hier einige der auffallendsten Züge dieser Kunst unerklärt, für die wir in ganz Italien keine Analogien finden konnten. Sollten wir da nicht die Spur weiter verfolgen

und fragen, ob in dem rein französischen Kunstbetrieb in Avignon, sei es der monumentalen Kunst bis um 1340, sei es der Buchkunst eine Lösung des Rätsels zu finden sein?

Eine Untersuchung der besonderen Verhältnisse in Avignon behalte ich mir noch vor. Aber mit aller Entschiedenheit glaube ich schon jetzt darauf hinweisen zu müssen, daß der pisanische Stil ohne einen wesentlichen Einfluß der französischen Malerei nicht erklärt werden kann, und zwar der Malerei, wie sie in der Miniaturenkunst von ca. 1250 bis 1350 erhalten ist.

Hier nun halten wir uns in erster Linie an das Hauptwerk, den Triumph des Todes selbst. Hier fanden wir die eigentümlich fremden Züge am schärfsten ausgeprägt, in den Kindern der Welt, den Bäumen und Tieren, im Zug der Reiter erkannten wir sie. Daß für den letzteren eine inhaltliche Beziehung zu Frankreich vorliegt, ist längst erkannt; am genauesten sind die Quellen von Hettner[19]) zusammengestellt. Hingegen weiß ich nicht, ob schon darauf aufmerksam gemacht worden ist, daß sich auch die bildliche Darstellung der drei Reiter und der drei Toten in Frankreich vorfindet: In dem Psautier de la Reine Bonne, der sich im Besitz Firmin-Didots befand und 1882 versteigert wurde, sehen wir auf zwei gegenüberstehenden Blättern Fol. 320 v. und 321 r. (abg. im Katalog Pl. 2) links die Reiter, rechts die Toten.[19a]) Die ersteren erinnern stark an das Fresko. Das vorderste Pferd beugt den Kopf zur Erde und dreht ihn ein wenig zurück. Der Reiter ist in lange flatternde Gewänder gehüllt und trägt eine Krone; er wendet sich voll Grauen um und legt die Hände übereinander. Hinter ihm wird der zweite sichtbar mit einem Hut gleich dem des sich vorneigenden Herrn im Fresko; er hält den Mantelbausch vor die Nase und weist mit der Rechten geradeaus. Der stark bewegte Kopf seines Pferdes ist ganz von vorn gesehen. Endlich am weitesten links der dritte, ein Jüngling in höfischer Kleidung mit einem Falken auf der Linken. Sein Pferd streckt den Kopf weit vor, schaudernd vor dem Modergeruch, den die drei ausströmen, die auf dem anderen Blatte aufrecht in Reihe stehen, in den drei Stadien zwischen Tod und voller Verwesung. Die Haltung und vor allem die Physiognomie des

[19]) Ital. Studien S. 131 ff. siehe auch Histoire littéraire de la France Vol. 23, p. 278 f. Ferner Thode, Franz von Assisi, S. 557 ff. — Daß der Gedanke der Vie mondaine und Vie pénitente und die Nebeneinanderstellung im Bild französisch ist, beweist eine bei Bastard, II, pl. 103 abgebildete Darstellung.

[19a]) Zu Dobberts (Rep. f. Kw. IV, 5. 8 ff.) Liste der Darstellungen ist außer dieser Miniatur eine Zeichnung der Hamburger Kunsthalle, holländ. 16. Jahrh., nachzutragen, die durch eine veränderte Fassung interessant ist: ein fürstlicher Jagdzug hält vor einer Grube, in der ein Mann mit Schädel und Knochen in den Händen steht und auf die Gebeine zu seinen Füßen hinweist.



dritten Pferdes kehrt in dem berühmten Pferd des Camposanto wieder. Aber dies ist nicht der einzige Vergleichspunkt. Vielmehr erkennen wir in der Anordnung der drei Reiter, in ihrer Kleidung und Haltung, in dem Sitz vor allem, dem gespannten bei dem hintersten, dem lockeren bei dem ersten, die oben hervorgehobenen Besonderheiten der pisanischen Auffassung wieder. Dabei ist ihnen der steinige Boden mit den spärlichen Gewächsen gemeinsam. Es ist nicht möglich, die beiden Darstellungen unabhängig voneinander, zum mindesten von einer gemeinsamen Quelle zu denken. Und die Priorität Frankreichs steht dabei außer Zweifel. Die Handschrift zeigt das Wappen der Königin Bonne, der Gemahlin des Jean II. von Frankreich, muß also vor ihrem Tode 1349 entstanden sein. Dies bestätigt der Stil der Figuren und Gewänder, des reichen mit Tieren belebten Dornblattrankenwerks und die Schrift, die alle auf das engste mit den Heures de Jeanne II. de Navarre bei H. Y. Thompson verwandt sind.[20]) Mehr aber als die durch das Datum sichergestellte Priorität des Psalters ist für das Verhältnis der pisanischen zur französischen Darstellung die Tatsache von Wichtigkeit, daß sich die eigentümliche Darstellung des Pferdes mit dem vorgestreckten Kopf, den hochgezogenen Nüstern und scharf von unten heraufblickenden Augen sehr viel weiter in Frankreich zurückverfolgen läßt: im berühmten Psautier de S. Louis (Paris. Nat. lat. 10525) blicken die Rinder, die Abraham erbeutet mit sich führt, ehrfürchtig zu Melchisedek auf,[21]) und der Künstler entnahm der Natur grundsätzlich die gleichen Formen der Äußerung der Tierseele, in denen etwa 100 Jahre später der Franzose und der Pisaner das Schaudern der Kreatur vor dem Tode ausdrücken sollte. Der Zusammenhang liegt hier tiefer als in einer Herübernahme von Einzelformen. Es ist hier wie dort der Geist der französischen Zeichenkunst, deren Wesen es ist, seelischen Ausdruck in einer stark betonten Bewegungslinie darzustellen. Daß dieser Geist, der in dem Psautier de S. Louis eine wundervollste Blüte getrieben hat, bis weit in das 14. Jahrhundert hinein den Charakter der Malerei bestimmt, ist unverkennbar. Das beweist beispielsweise ein Vergleich der Miniaturen in der oben erwähnten Handschrift bei Mr. Thompson mit dem Ludwigspsalter. Trotz aller Fortschritte in der Modellierung, aller wesentlichen Veränderung der Proportionen, der Bildbedingungen durch Einführung von architektonischen und landschaftlichen Bestandteilen bleiben die Auffassung der Figur und die Formen des Ausdrucks, die Typen und vor allem die Zeichnung und Haltung von

---

[20]) H. Y. Thompson, Thirty two miniatures from the book of Hours of Joan II. queen of Navarre. London, 1899.

[21]) s. Omont, Reproduction de 86 miniatures du ms. lat. 10525. Paris 1902, pl. IV.

Armen und Händen völlig in Kontinuität mit der Tradition des 13. Jahrhunderts. Und auch die erwähnten Veränderungen sind keineswegs nur auf Einflüsse von außen zurückzuführen, vielmehr beruhen sie auf einer geradlinigen Fortentwicklung,[22]) analog der Plastik. Darum ist es historisch durchaus berechtigt, wenn wir zur Erklärung und Herleitung der fraglichen Erscheinungen bis auf so weit frühere Arbeiten zurückgreifen.

Neben den Tieren erschienen uns die Reiter von Pisa und jener französischen Handschrift verwandt; auch für sie läßt sich der echt französische Charakter aus dem Psautier nachweisen. Joseph bei der Einrichtung der Kornspeicher (Omont XXIII): man vergleiche die Haltung der bis über die Waden in den eng anliegenden Strümpfen gezeigten Beine, die Linien des Oberschenkels bis zum Hüftgelenk mit dem halb von der Sattellehne verdeckten Gesäß, die Lage des Rockes daneben. Das lose Sitzen mit herabhängenden Beinen, wie es der Ritter auf dem Schimmel neben der soeben verglichenen Beinhaltung seines Vordermannes zeigt, ist im Psautier bei Bileam (Omont XXXIX) vorgebildet. Besonders charakteristische Beispiele für die Formen des Reitsitzes zeigen die Darstellungen der Jäger auf französischen Elfenbeinreliefs des 13. und 14. Jahrhunderts. Und hier sind auch die Zusammenhänge der Komposition unverkennbar. Meist drei Reiter schräg hintereinandergeschoben, die Tiere geradeaus schreitend, die Jäger mit ihren Falken im Gespräch einander zugewandt; dabei das leichte sich Vor- und Rückwärtsneigen der Leiber, das in Pisa so reiche Bewegung in die Gruppe bringt.

Eine der auffälligsten Figuren des Fresko ist der Mann mit dem Hund. Seine Haltung ist von Grund aus unitalienisch: nicht allein der starke Schwung, sondern vor allem die Art des Stehens, ja schon die Tatsache, daß er im Gefolge dieses von rechts nach links sich hinbewegenden Zuges auf einmal in völliger Vorderansicht ohne eine Spur des Schreitens oder des Haltenbleibens dasteht. Er ist erklärt, wenn wir das Motiv genauer prüfen, die Haltung des linken Armes, sein Verhältnis zu Schulter und Brust, die ganz merkwürdige Behandlung des Gewandes, das in unglaublichem Realismus hier die Formen des Körpers durchfühlen läßt, daneben wieder in breiter Fläche oder scharfer Falte ganz den Gesetzen des Stoffes gemäß sich formt. Das alles ist aus französischen Handschriften wohlbekannt. Der Geiger aus dem Hochzeitszuge im Miroir historial der Bibliothek zu Leyden Nr. 62[23]) hat die

---

[22]) Für die Wandlung der Modellierung, des Kolorits und selbst der räumlichen Vorstellungen ohne jeden äußeren Einfluß ist sehr lehrreich ein Vergleich der beiden Hände in dem großen Gratian der Kgl. Bibliothek zu Berlin (Ham. 279), derum 1300 anzusetzen ist. Der fortgeschrittenen Hand gehörte die einheitliche Lage Fol. 86—99.

[23]) Abg. Gazette archéologique 1886, pl. 14.



Stellung, die Haltung des Armes und sein Verhältnis zur Brust, er und viele andere Figuren der Handschrift den Gewandstil mit jenem Jäger gemein. Und auch hier können wir das Motiv und die Einzelheiten der Formgebung bis zum Psautier de S. Louis zurückverfolgen: man sehe den Joseph bei der Verführung durch Potiphars Weib, die Stellung der Beine, des Unter- und Oberkörpers, den herabhängenden linken Arm, bis auf die Proportionen fast kongruent mit dem Pisaner. Und ist der Geist des Gewandes nicht ganz der gleiche dort und hier bei Potiphars Weib, deren Rock sich an die Formen der Brust anschmiegt und doch seinen eigenen Zusammenhang darüber beibehält? — Nun werfe man einen Blick von den unten sich stauchenden Falten an jenem Rock auf das Gewand des Bettlers in Pisa zunächst rechts von unserer Figur, und man wende um im Psalter und sehe den träumenden Bäcker und vergleiche die Linien des Rückens, der Beine, die Falten an dem Knie mit dem sitzenden Bettler (für den wir gerade in diesen Zügen Nächstverwandtes in Avignon fanden): das läßt sich nicht unabhängig voneinander denken.

Die Übereinstimmung der Formen mit Französischem erklärt auch die Haltung des Knechts: Es ist charakteristisch für die ganze französische Zeichenkunst in dem in Rede stehenden Zeitraum, daß sie unfähig ist, ein Schreiten darzustellen. Ganz im Gegensatz zu dem feierlich weichen Wallen in Giottos heiligen Gestalten, zu dem lebhaft fersenhebenden Schritt der Bürger von Siena, wie ihn Ambrogio Lorenzetti uns zeigt, umgeht die französische Kunst die Darstellung des Gehens fast ganz; dafür gibt sie die Gestalten in jener ausgeschwungenen Haltung, die in entsprechendem Zusammenhang gar wohl die Suggestion einer Bewegung, zum mindesten eines Bewegungsbeginns oder -endes erwecken kann, weil der Schwerpunkt völlig labil ist. Muß sie wirklich ein Schreiten in Seitenansicht darstellen, dann wirds ein schiefes oder ein plump-plattfüßiges Stehen, dessen gröbste Auswüchse in Avignon sichtbar sind. Da ist es nun wichtig, daß auf allen Pisaner Fresken ein Schreiten kaum vorkommt. Wie es im Triumph in der analysierten Weise vermieden ist, so ist es auf dem die Felsstufen herabkommenden Mönch etwa in der Mitte des Einsiedlerbildes zu einem hier fast den Eindruck des Rutschens erweckenden Stehen auf parallelen Beinen erstarrt.

Sehr ähnlich wie der Mann im Jagdgefolge stehen die Engel im Gericht da und wollen mit ihrer leichten Eleganz durchaus nicht in den traditionellen Ernst italienischer Gerichtsdarstellungen passen. — Droben in der Höhe noch eine Figur, die höchst fremd anmutet. Nicht nur, daß das Motiv der Maria neben Christus ikonographisch nicht nachweisbar ist: die ganze Gestalt ist nicht für diese Szene, ist nicht in Pisa

erschaffen. Es könnte eine Krönungsmadonna sein, es ist eine Verkündigungsmadonna, so wie sie sehr verwandt in den Heures de Jeanne II erscheint (fol. 39, pl. XIV). Im Sitz, der zurückgeschwungenen Haltung des Oberkörpers, dem dagegen vorgeneigten Kopf und der Anordnung des Gewandes über den Knien findet sie ihre nächsten Parallelen in französischen Handschriften, wie etwa den Coutumes de Beauvaisis der Berliner Bibliothek, Hamilton 193, vom Jahre 1283 (passim).

Zwei Dinge blieben uns bei dem Versuch, die einzelnen Formen der Fresken aus Italienischem herzuleiten, unerklärt: die Bäume und die Tiere. Auch für diese finden wir Aufschluß in der französischen Handschriftenmalerei. Die Bäume sind denen in den Heures de Jeanne II am ähnlichsten. Zwar stehen auch diese in den vollen Umrissen der dichten Kronen nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der stark auf einzelne Ranken und Zweige hin arbeitenden früheren Kunst. Eher wären in der Tapisserie Vorbilder zu suchen. Jedenfalls aber ist die Priorität der Handschrift für Pisa ausschlaggebend. Das eigenartige Gewächs hinter den Bettlern bezeugt den Zusammenhang noch stärker.

Völlig an die Traditionen der französischen Illuministen schließt hingegen die Tierdarstellung an; in Motiven wie Formen. In jenem reichen Band- und Rankenwerk, das sich auf den mit Miniaturen und Zierbuchstaben geschmückten Seiten der Handschriften um die Kolonnen des Textes legt, treiben allerlei Lebewesen, Menschen, Vierfüßler und Vögel, und Zwittergestalten in unerschöpften Variationen ihr Spiel. Unter den Vierfüßlern stehen Hund und Hase obenan. Der graue Windhund, der ventre à terre dem schnellfüßigen Hasen nacheilt, kehrt allenthalben wieder, und es kommt dem Maler nicht darauf an, auch einmal das Spiel umzukehren und den Hasen dem Hunde nachjagen zu lassen.[24]) Lieber aber noch sitzt jener friedlich in einer Ecke des Rankenbandes oder unter einem Baum im Initial. Und wo das Band wirklich zum Zweige sich wandelt, da sitzen Vögel regelmäßig gereiht oder einzeln, stets mit großer Bestimmtheit gezeichnet, und zwar betonen frühere Handschriften ausdrücklich den festen Umriß des Vogelleibes statt des freieren Spieles des Gefieders später.

Beides, die Art der Anbringung, locker auf dem geraden Streifen hin verteilt oder ganz für sich, wie vor allem der Stil der Zeichnung kehrt nun bei den Tieren des Triumphes in einer Weise wieder, die ohne jede Einschränkung französisch genannt werden muß. Die drei Hunde unten, ganz bezeichnend der große ohne jede Beziehung zu seinem

[24]) s. Brabantini liber naturalis, datiert 1295. Berlin, kgl. Bibl. Hamilton 114, fol. 154 v.



Führer völlig dekorativ, wie unmittelbar einer Handschrift entnommen, der kleine in der Hand der vordersten Frau, die Jagdvögel auf der Hand der Falkoniere, der Fasan am Felsrand, vor allem der sitzende Hase verleugnen ihren Ursprung keinen Augenblick.

Die fratzenhaften Köpfe der Bettler und der Greise des Gerichts, die wir in Avignon wiederfanden, lassen sich auch bis nach Frankreich verfolgen: im Bréviaire de Belleville z. B. sehen wir einen auf der von Delisle, Notize de douze livres royaux pl. XVII abgebildeten Kalenderseite, und die Hirten auf fol. 53 des erwähnten Livre d'heures bei Thompson (pl. XVI) stehen den Bettlern in den Grundlagen der Typen, in der Art zu sitzen und die Hände zu bewegen sehr nahe. — Die Hände! das ist das Letzte, sehr Wichtige. Auch hier war Avignon das Nächste und auch hier müssen wir weitergehen bis Frankreich. Die eigentümlichen Handbildungen des Triumphes: das Herauswachsen aus dem dicht anschließenden Ärmel und die Stellung und Bildung der Finger, die entweder gabelförmig ohne Unterschied der Länge mit beträchtlichen Zwischenräumen gerade nebeneinander stehen oder sich dicht einrollen, so daß nur der Zeigefinger in auffallender Länge und ohne jede knochige Gliederung sichtbar bleibt; als Zwischenstufe die Hände des sitzenden Bettlers, wo alle Finger parallel zu dem nach außen sich biegenden kleinen Finger stehen: dies alles kommt in französischen Handschriften besonders um die Wende des Jahrhunderts vor. Eine Hand wie die Linke der zitherspielenden Frau könnte man für genaue Kopie halten. Neben den Formen sind es aber vor allem die Verwendung, die Haltung, die Geberden. Die mit ausgestrecktem Zeigefinger hinweisenden, die erschreckt geöffneten, schmerzlich übereinandergelegten, leicht nur greifenden, still niederhängenden,[25]) das ganze Register der lyrischen Mimik auf dem Triumph, der dramatischen auf dem Gericht ist französisch. Man wende nicht ein: Giotto! Er kennt das Geheimnis der Hand, aber er verwaltet es mit der Ökonomie, die ihm in allem eigen ist: das Höchste mit wenigstem zu geben. Wie viele Figuren, bei denen die Hände gar nichts sagen, wohl ganz verborgen sind, und wie beschränkt die Variation der Gesten! Nur das Ganze, dem sie sich einordnen, macht sie neu. Und die Sienesen? Schön sind ihre Hände, üppig und voll, wert, mit allem Eifer hervorgezogen, liebevoll stets in neuen Lagen gezeigt zu werden. Aber sinds Gesten? solche, die aus dem aktiven Zusammenhang mit dem Ganzen des Körpers fließen; ists Spiel der Hände, das im flüchtigsten Bild die Tiefen der Seele enthüllt?

---

[25]) Wichtig auch die »rechnenden« Hände der Frau auf der Kreuzigung, ein vor allem in Rechtsbüchern ungemein häufiges Motiv.



Da stehen wir vor dem Letzten, Fraglichsten: dem Ethos der Menschen, dem Blick der Augen, dem Gebaren des Leibes, dem Innersten in der Persönlichkeit und im gegenseitigen Sichbegegnen, Ausdruck, Körperbewegung, Gruppierung. Als die Höhepunkte wieder die Kinder der Welt und der Jagdzug. Des Rätsels Lösung ist nur Frankreich, französische Gotik, wo immer man sie fassen mag. Für das Lächeln des Weibes ist wieder der Ludwigspsalter das reinste Vorbild. Im innigsten Zusammenhang mit den leicht sich schmiegenden Körpern ist es da nicht irgendwie stilistische Besonderheit, die wir uns modern deuten, sondern tiefste Einsicht in die Regungen der Seele. Das beweisen die lächelnde Sara (Omont VII), Potiphars Weib (O. XIX), die Söhne vom Stamme Benjamin (O. LXVI).

Wie liegen nun die Verhältnisse bei Traini? Seine großen Heiligen haben nichts, was nicht aus italienischer Schulung erklärt werden könnte. Anders die kleinen Dominikustafeln. Wenn wir die Figuren darauf leichthin charakterisieren wollten, so könnten wir wohl sagen, sie stünden zwischen Siena und Florenz mitten inne, zeigten sienesische Bewegungs- und Gewandmotive in florentinischen Proportionen und florentinischem Zeichenstil. Aber es scheint fraglich, ob wir nicht (auch abgesehen von den Bettlern im letzten und dem Hunde im ersten Bild, für die dasselbe zu gelten hat, wie für die Armen und Tiere im Fresko) weiter Umschau halten müssen. Die ungeheuere Präzision der Zeichnung in Gesichtern, Händen und in den mit den leichtesten Mitteln erstaunlich scharf in die weit aufgehellten Flächen der Gewänder eingetragenen Faltengraten hat selbst bei Technikern wie Ambrogio Lorenzetti und Bernardo Daddi nicht ihresgleichen. Und die Auffassung der Formen und Bewegungen hat sichtlich etwas Fremdes. Das liegt vor allem in den frei und stets in leichter Drehung auf den Körpern aufsitzenden Köpfen und in den Extremitäten mit der außerordentlichen Mannigfaltigkeit und Innerlichkeit der Innervation. Als eine Figur, die völlig fremd anmutet, sei insbesondere der Pferdeknecht bei dem Erweckungswunder erwähnt. Auch ohne bestimmten Beleg ist an anderen als französischen Ursprung dieser preziösen Gestalt nicht zu denken.

Auf Zusammenhänge mit der älteren französischen Buchmalerei deuten auch die ornamentalen Motive. Die Flächen zwischen den Vierpässen und den rechteckigen Hauptrahmen sind mit gepreßten Blattmustern gefüllt. Den Baldachin des träumenden Papstes schmücken zarteste Ranken mit dünnen, spitzen Blättern. Sie stimmen überein mit den Mustern des Mantels Christi auf dem Auferstehungsfresko. Reich dekorierte Gewänder und Stoffe sind in Italien, in Siena besonders, durchaus keine Seltenheit. Simone bringt sie in Fülle. Aber unter allen ist uns ein derartiges Ranken-

muster nicht begegnet. Mit Ausnahme der eckigen Zweige auf des Guidoriccio Gewand und Pferdedecke finden sich bei ihm nur geometrische Motive gleichzeitig — italienischen oder vorderasiatischen Ursprungs. Pflanzliche Motive zeigt Ambrogio Lorenzettis Madonna in der Akademie zu Siena (Phot. Lombardi 781), jedoch nur in Reihung, nicht in fortlaufender Ranke. Hingegen ist das allernächst Verwandte zu dieser pisanischen Form in dem Ludwigspsalter zu finden (Omont 25—28, 43, 45, 47—50, 52—78 und die Psalteranfänge, merkwürdig abweichend von den schweren Ranken der übrigen Blätter).

Die hier aufgewiesenen sehr vereinzelten Symptome eines französischen Einflusses bei Traini können die richtige Wertung erst in Verbindung mit den Ergebnissen für die Fresken finden. Und so versuchen wir zusammenzufassen.

Wir fanden drei Gruppen pisanischer Malereien: Ostwand, Südwand, Trainitafeln mit nicht fest erweisbarem persönlichen, jedoch ganz überzeugendem lokalen Zusammenhang. Das zeitliche Entstehungsverhältnis ist nicht völlig gesichert. Aller Wahrscheinlichkeit nach steht Trainis Dominikus 1345 voran, die Fresken folgen in einem Abstand von etwas mehr als fünf Jahren; der qualitative Unterschied zwischen Ost- und Südwand kann einer relativen Datierung nicht zugrunde gelegt werden.

Die geringeren Fresken der Ostwand stehen in engstem Zusammenhang mit Fresken, die 1345 in Avignon vollendet sind. Dies ist in jedem Falle durch Priorität dieser und wahrscheinlich durch persönliche Anwesenheit des pisanischen Künstlers in Avignon zu erklären. Denn die Besonderheiten des avignonensischen Stils sind durch seine Ausbildung auf nicht-italienischem Boden bestimmt.

Vereinzelte Beziehungen zu Avignon weist auch die Kunst Trainis sowie des Triumphes auf. Daneben machen sich auf diesem sehr weitgehende, bei Traini nicht so unmittelbare Einflüsse der französischen Buchmalerei und Elfenbeinplastik von dem Ende des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geltend.

Diese erfordern an sich die Anwesenheit der Maler in Frankreich nicht. Sie sind durch Werke der Kleinkunst vermittelt, die in Pisa eingeführt sein könnten. Hingegen machen die Avignonensischen Motive — die größtenteils unabhängig vom Meister der Ostwand, also nicht von ihm genommen sind — einen persönlichen Aufenthalt daselbst wahrscheinlich. Für Traini, der zwischen 1322 und 1337, 1337 und 1341 oder endlich noch zwischen 1341 und 1344, wo Nachrichten über ihn fehlen, am Papsthof gewesen sein könnte, blieben die Formen seiner Berührung mit der dortigen Kunst allzu hypothetisch. Der Meister des Triumphes aber hat gewiß in naher Beziehung zu den französischen

Künstlern gestanden und hat vor allem auch die Gelegenheit zum Studium der in der päpstlichen Bibliothek reich vertretenen älteren und gleichzeitigen französischen Buchmalerei genützt. Durch und durch italienisch, im besonderen Anschluß an Ambrogio Lorenzetti geschult, hat er sich nicht mit einer allgemeinen Modifizierung seines Stiles begnügt. Er hat sich vielmehr ohne Zweifel eine reiche Sammlung von Skizzen nach französischen Motiven (z. B. Jagdzug, Meutenführer, Tiere, Bäume, Musikanten, sitzende Figuren, Köpfe, Hände) angelegt. Diese benutzte er bei dem großen Werke, zu dem man ihn in (seiner Vaterstadt?) Pisa berief.

Aus solcher Tatsache sind nicht nur der Figurenstil, die Formgebung wie die Grundlagen der Empfindung, sondern vor allem die Eigentümlichkeiten der Komposition zu erklären. Diese beruht ja im Grunde auf einer höchst losen Aneinanderreihung von einzelnen, z. T. nachweislich ganz von außen übernommenen Gruppen. Die erstaunliche Einheitlichkeit der Wirkung ist demgegenüber gewonnen aus der festen Orientierung aller Teile zu dem nahen, für das Gefühl völlig kontinuierlichen Grunde. Will sich »die räumliche Tiefe nirgends ergeben, um Höhe und Breite miteinander auszugleichen, wie nur sie es vermag«,[26]) so erklärt sich dies als natürlichste Folge der Basierung der Komposition auf die völlig auf das Figürliche beschränkten Motive der französischen Kunst.

Der Mangel einer höheren Instanz ist es, wodurch sich die Kunst des Triumphes gleich stark abhebt von dem Stil in Siena, der mit allem Reichtum des Räumlichen schaltet, und dem Florentinischen, der in den feinsten Abwägungen der Massen alles zu einem Organismus eint. Gerade in den beiden Fresken, die eine Lösung nach florentinischem (Gericht) oder nach sienesischem Ideal (Einsiedler) so nahe legten, zeigt sich die Selbständigkeit, deren Fundamente im Triumph zutage liegen. In diesen Folgen erst erweist sich ihre Wucht. Die durch (und in) Avignon vermittelte Einwirkung französischer Elemente bedeutet nun nicht nur ein auf den einen, persönlich bedingten Fall beschränktes Aufnehmen fremder Form- und Gefühlsideale, sondern die Ausprägung eines neuen Bildideals, das für die Folgezeit nicht ohne Wirkung geblieben ist.

[26]) Schmarsow, Masaccio-Studien S. 110.

Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte: I. Ott Voß. II. Die Familie Praun-Löblich.

Von **Albert Gümbel.**

In dem Vorwort zu seiner grundlegenden Darstellung der Nürnberger Malerei im 14. und 15. Jahrhundert hat Thode es beklagt, daß für diese Zeit einer Menge anonymer Bilder, deren Meister wir nicht kennen, auf der anderen Seite eine gleichfalls nicht unbeträchtliche Fülle von Malernamen gegenübersteht, ohne daß es, abgesehen von ganz vereinzelten Fällen, möglich ist, eine Brücke zwischen hüben und drüben zu schlagen.

Auch den nachstehenden Mitteilungen könnte man den Vorwurf der Einseitigkeit machen, da sie nur neues biographisches Material über einige zwar mit Namen bekannte, nach ihrer Bedeutung aber mangels beglaubigter Werke nicht abzuschätzende Meister beibringen, somit nur die von Thode bemerkte Fülle der historischen Daten vermehren. Gleichwohl ist Verfasser der Überzeugung, daß auch Arbeiten dieser Art nicht ganz ohne Verdienst sind und nicht unterbleiben dürfen, denn abgesehen davon, daß jeder Tag einen glücklichen Fund, eine neue Nachricht bringen kann, die den einen oder anderen Meisternamen in den Vordergrund rücken kann, haben wir doch in allen diesen Weinschröter, Landauer, Voß, Pleydenwurff, Schön usw. die Männer vor uns, die den Boden bereiteten für eine spätere, über alle Erwartung köstliche Ernte, für die dürerische Kunst.

Von diesem Gesichtspunkt aus mögen auch die nachstehenden archivalischen Notizen freundliche Aufnahme finden! [1])

[1]) Vor dem Eintritt in mein heutiges Thema möchte ich eine nachträgliche Bemerkung zu meinen Aufsatze: Meister Berthold von Nürnberg ein Glied der Familie Landauer (Rep. f. Kunstwissenschaft Bd. 26) machen, welche geeignet scheint, künftigen Irrtümern vorzubeugen. Gleichzeitig mit dem Maler lebte nämlich in Nürnberg ein Berthold Landauer, welcher das angesehene und wichtige Amt des Ratsschreibers bekleidete. Ob er in verwandtschaftlicher Beziehung zu dem Meister stand, ist nicht festzustellen, aber sehr wahrscheinlich. Der bekannte Nürnberger Annalist Johannes Müllner, der selbst Ratsschreiber war, stellt in seinen Jahrbüchern (Konzept und Abschrift im Kreisarchiv Nürnberg), bei der Schilderung des Nürnberger Stadtregiments eine Liste



I. Ott Voß.

Die Familie dieses Meisters dürfte keine einheimische gewesen sein, sondern nach Nürnberg zugewandert. Vielleicht war er der Sohn des im Jahre 1416 in Nürnberg als Neubürger aus den Handwerkern aufgenommenen Ott Voß, eines Taglöhners im Drahtziehergewerbe,[2]) oder eines 1410 Bürger gewordenen Leinewebers Eberhart Voß.[3]) Vor dem letzteren Jahre konnte ich Glieder dieser Familie in Nürnberg bisher nicht finden. Unser Meister wird erstmalig 1427 als »Ott Voß maler« in der Losungs- oder Steuerliste der Sebalder Stadtseite genannt, und zwar wohnte er in dem Häuserviertel, welches umschrieben wird mit den Grenzen: Des Pairrewterseck hinumb für den Kolditzer mitsampt der mittelgassen vnd für den Fürrer bis zu dem Ledertürlein vnd bey der mawr wider herab vntz an daz molertor.[4]) Murr in seinen Malerlisten aus den Nürnberger Steuerbüchern[5]) nennt ihn 1427—1430 auf der Sebalder Stadtseite neben Berthold Landauer und einem »Endres Moler« und erwähnt ihn dann nicht mehr, doch ist sein ständiger Aufenthalt in Nürnberg während der nächsten achtzehn Jahre urkundlich bezeugt. Sowohl das »Grabenbuch«[6]) von 1430, wie die Sebalder Steuerlisten von 1433, 1438 und 1440 führen ihn, bald als Ott Maler (1430 und 1433) bald als Ott Voß (1438 und 1440) auf. Aus dem Jahre 1433 besitzen wir sodann eine Strafverfügung des Nürnberger Rates gegen ihn, er mußte sich, wohl wegen häuslicher Händel, die zum öffentlichen Ärgernis geworden waren, einer Strafhaft von acht Tagen unterziehen, seine Ehefrau

seiner Amtsvorgänger auf und setzt die Tätigkeit Berthold Landauers in die Jahre 1410 bis 1419. Man sollte annehmen, daß Müllner für sein Namenverzeichnis genügendes, urkundliches Material zur Verfügung stand, gleichwohl liegt aber ein Irrtum des Annalisten vor, indem jener Ratsschreiber Landauer bereits im Jahre 1413 verstorben war. Dies geht mit aller Bestimmtheit aus einem Eintrag in einem Nürnberger Bürgerbuch (Abschrift in der Kgl. Bibliothek zu Bamberg Ms. hist. in fol. Nr. 62) hervor, wo sich unter den im Jahre 1413 als Bürger aus dem Stande der Nichthandwerker Aufgenommenen — für diese, jährlich meist nur wenige Namen umfassende Gruppe existierten eigene pergamentene Bürgerbücher — genannt findet: »Kathrey des Bertold Landawers, vnsers schreibers, wittib.«

[2]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. Bürgerbuch Nr. 233, pag. 156b: Ott Voß, T[agwerker] auf drotziehen, dedit 2 gulden.

[3]) Ebenda pag. 147a: Eberhard Voß, Leinweber, dedit 2 gulden.

[4]) Das Moler (Maler, Müller)thor, so genannt nach den benachbarten Klostermühlen von St. Katharina, erhob sich am Ausgang der heutigen Ebnersgasse zwischen dieser und dem Heugäßlein. Mummenhoff, Mitteil. des Ver. f. Gesch. d. Stadt Nbg. XIII, 253.

[5]) Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, Bd. XV.

[6]) Über dieses siehe meinen Aufsatz »Meister Berthold etc.« l. c.

erhielt einen viertägigen Hausarrest.[7]) Seit dem Beginne der vierziger Jahre fließen die biographischen Quellen etwas reichlicher, doch bieten sie an Nachrichten über das künstlerische Schaffen des Meisters, die uns am wichtigsten wären, nur eine Notiz, und diese von sehr bescheidenem Werte. Das übrige archivalische Material betrifft des Künstlers Familienleben und ist, wie schon die Strafsentenz vom Jahre 1433 ahnen läßt, sehr unerfreulicher Natur. Die verschiedenen Szenen dieses Familiendramas: Entführung der Tochter des Meisters, Kuppelei und Ehebruch zeigen uns weder das Haupt noch die Glieder der Familie in besonders vorteilhaftem Lichte.

Es möge nun zunächst die Nachricht über eine Tätigkeit des Meisters für eine Kirche in der Nähe Nürnbergs folgen. Im Jahre 1443 erhob laut Manuale des kaiserl. Landgerichts des Burggraftums Nürnberg[8]) »Ott Maler von Nuremberg« am 5. September genannten Jahres vor dem in Nürnberg tagenden Landgerichte Klage gegen die Gotteshauspfleger der Kirche zu Zirndorf[9]) auf Bezahlung von 26 groschen »umb zwelfboten« die er dem Gotteshause um diesen Preis »gemacht« oder nach dem Ausdruck der Urteilsbücher »dafür zu kaufen geben« hatte. Ob es sich bei dieser Darstellung der zwölf Apostel um ein Tafelgemälde, Glasmalereien, Fresken oder Schnitzwerke handelte, ist aus diesen kurzen landgerichtlichen Protokollen nicht zu ersehen, doch dürften hier Skulpturen gemeint sein, sonst würde wohl die Bezeichnung »tafel« gebraucht sein, auch die Ausdrücke »kaufen« und »machen« scheinen besser hierzu zu stimmen. Bei der Niedrigkeit des Preises können wir uns freilich diese Schnitzereien, selbst wenn es sich nur um einige wenige Apostelgestalten handelt, in bezug auf Umfang und künstlerische Qualitäten nur als recht bescheiden vorstellen.[10])

Der Eintrag im Gerichtsmanuale hat folgenden Wortlaut:

Judicium in Nuremberg feria quinta post Egidii (= 5. September) anno domini M°CCCC°XL° tercio etc.

---

7) K. Kr.-Archiv Nürnberg. M. S. 326, fol. 30: Foß maler promisit 8 tag supra versperrt turn. uxor eius promisit 4 tag in irem haus zu seyn umb verhandlung (= üble Handlung, Vergehen).

8) Über Geschichte und Wesen dieses kaiserlichen Landgerichtes, sowie die hier in Betracht kommenden Archivalien vgl. die gut orientierenden Bemerkungen bei Rieder, Landgericht an dem Roppach in neuer urkundlicher Beleuchtung mit Exkursen über andere Landgerichte, insbesondere das des Burggraftums zu Nürnberg (57. Ber. über Bestand und Wirken des histor. Vereins zu Bamberg, 1896).

9) Ein ehemals Ansbachisches Pfarrdorf bei Fürth, bekannt als ein Stützpunkt des Wallensteinschen Lagers vor Nürnberg, Sommer 1632.

10) Möglicherweise dürfen wir aber auch an Tonbildwerke denken, in der Art der Kalchreuther Apostel. Vgl. Pückler-Limpurg, Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, Teil II, Kap. III: Die Schule der Tonbildwerke.



Ott Maler von Nur[emberg] [klagt] ad Cuntz Kötzler, ad Fritz Weyler, ad Cuntz Zwinger zu Zirndorff pro debito 26 grosch, die im ir voriger pfarrer seligen von derselben pfarre wegen schuldig beliben ist umb zweltboten, die er dann in das genant gotzhus darfur gemacht hat, die ihm langst bezalt solten sein worden, das aber nit geschehen ist; darumb so hofft er, das die genanten gotzhusmeister deselben gotzhus im die billichen und von recht an dez gemelten pfarrers seligen statt von der kirchen wegen ausrichten und bezalen sollen, dez konn er on ger[ichts] hilf nit bek[umen]. damnum 4 flor.

Der betreffende Vortrag im Urteilsbuch lautet:

Judicium in Nuremberg feria quinta post Egidii anno etc. XLIII[cio]

Ott maler von Nüremberg [klagt] ad Cuntz Kötzler, ad Fritz Weyler, ad Cuntz Zwingel zu Zierndorff pro debito 26 grosch, die sie im schuldig worden seint von dez gotzhus wegen daselbst umb zwelfboten, die er ine als gotzhusmeistern der genanten kirchen und pfarr darfur ze kaufen geben, die im langzit von in unbezalt ausgestanden sint und standen im noch aus und verzichen im die ferlich mit gewalt on r[echt]. dampnum 3 flor.

Das Urteil dürfte nicht im Sinne der Klage ausgefallen sein; die Kirchenmeister scheinen den Nachweis geliefert zu haben, daß sie den Kaufpreis bereits bezahlt hätten. Das Urteilsbuch hat nämlich am Rande die Bemerkung: Nota sie habens dem pfarrer zu K[adolzburg?] geben. Dieser Pfarrer war wohl der Testamentsvollstrecker seines verstorbenen Zirndorfer Amtsbruders. Weiteres wird über den Handel nicht berichtet.

Was nun das übrige urkundliche Material betrifft, so ist dieses, wie schon bemerkt, rein biographischer Natur und gewährt uns einen keineswegs erfreulichen Blick in das private und Familienleben des Malers. Die erste hierher gehörige Urkunde ist der Urfehdebrief eines Schlossers Heinrich Hewnfelt vom 12. Dezember 1442 nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis, in das ihn der Nürnberger Rat hatte legen lassen, weil er, obwohl verheiratet, die Tochter des Meisters entführt und mit ihr in fremden Landen herumgezogen war.[11]) Drei Jahre später kam der Meister selbst wieder wegen eines Raufhandels, wobei er vom Leder gezogen und gemeinsam mit einem Bäckerknechte den Nachtwächter mißhandelt hatte, in Konflikt mit den öffentlichen Gewalten. Diesmal fiel die Strafe nicht so glimpflich aus, wie vor zwölf Jahren, der Maler wurde zu einer vierwöchentlichen Haft in einem finsteren Kämmerlein und zum Stadtverweis auf zwei Jahre verurteilt, doch sollte ihm das

[11]) K. Kreisarchiv Nürnberg. Urk. des siebenfarbigen Alphabets S. V 89/2 Nr. 2189. Vgl. Beilage I.



zweite Jahr der Verbannung im Gnadenwege erlassen werden können.[12]) Dies scheint denn auch geschehen zu sein, denn schon Ende des Jahres 1446 finden wir unseren Meister wieder in Nürnberg anwesend und — in neue böse Händel verwickelt, die zur Trennung seiner Ehe führten. Es scheint freilich, als ob hier der größere Teil der Schuld auf weiblicher Seite zu sehen sei, jedenfalls spielt die Ehefrau in der ganzen Angelegenheit eine sehr schlimme Rolle.

Soweit sich die Sache auf Grund von Beschlüssen, Korrespondenzen und Strafverfügungen des Rates überblicken läßt, war der Hergang folgender: die Frau scheint des ehelichen Zusammenlebens mit dem Manne in solchem Maße überdrüssig geworden zu sein, daß sie zur Erzwingung der Scheidung zu dem schändlichen Mittel griff, ihrem Ehemanne durch eine alte Gelegenheitsmacherin eine Frauensperson zuführen zu lassen. Dieser Plan scheint nur allzu gut gelungen zu sein, und die Ehe wurde »aus Verschulden des Mannes« durch die bischöflich Bambergische Kurie getrennt. Kunigunde Voß begab sich selbst zur Betreibung des Scheidungsprozesses nach Bamberg und hatte überdies jene Verführerin zu veranlassen gewußt, sie dorthin zu begleiten und ihre entscheidende Aussage vor dem Bamberger Official abzulegen. Doch die schlimmen Machenschaften der Ehefrau wurden in Nürnberg ruchbar und der Rat griff mit scharfen Strafen ein. Els Ambergerin, die sich zur Rolle der Verführerin hergegeben hatte, wurde ins Gefängnis geworfen und nach ihrer Entlassung drei Jahre aus der Stadt verbannt;[13]) Kunigunde Voß

---

[12]) Ebenda. Ratsbuch 1 b, fol. 146a: Item dem peckenknecht, der mitsampt dem Ott Fuß den nachtwachter geslagen hat, nachstellen.

Otten Fuß, maler, und den nachtwachter gen einander horen und denselben Otten sein puß geloben lassen.

Ebenda. Manuskript 326, fol. 92b: Ott Fuß, maler, ist gestraft worden vier wochen in einem vinstern kemerlein und zwei jar 3 mail von hinnen zu sein, halb auf gnade und halb on gnade, und von dem werzucken und beuderlingen (!), so er über Frittzen Beyer, nachtwachter, getan hat, daz gelt zu geben on gnad. und wer ez, daz er den nachtwachter gewundet hatte, soll er das gelt von der wunden und dem richter sein recht geben auch on gnade. actum feria quarta post Erhardi (= 13. Januar) anno [14]45.

Terminus in die puß zu geen und daz gelt zu geben hie zwischen und ostern und in 14 tagen darnach soll er sich von hinnen machen und das gelt von werzucken und beuderling soll er geben hie zwischen und ostern und die buß hat er also geschworen ze halten und das geld zu geben. juravit fur die funf feria sexta post Sebastiani et Fabiani m. (= 22. Januar) [1445].

[13]) K. Kreisarchiv Nürnberg. Manuskript 415, fol. 100b: Els Ambergerin von Gostenhof, als die durch ain alte kuplerin, nemlich Margareth Hanns Schwebin, dem Voßen maler zugefurt und mit im süntlich zugehalten, das sie den desselben Voßen malers weib, die dann von demselben irem man gelaufen und sich von im schaiden wolt, unbezwungenlich hie und daruber mit ir gein Bamberg zogen ist und solchs

blieben fortan die Tore Nürnbergs verschlossen. Gegenüber ihren Bitten um freies Geleit nach und von Nürnberg, um sich zu verantworten, ihr Hab und Gut zu veräußern und sich vermögensrechtlich mit ihrem geschiedenen Manne auseinander zu setzen, bestand der Rat unerbittlich darauf, daß sie sich erst der ihr wegen ihrer Verfehlungen zugedachten Strafe unterziehen bezw. das freie Geleite sich auf diesen Punkt nicht erstrecken solle.[14]) Vergebens war die Intervention des Bischofs Antonius von Bamberg und seines Offizials Michael Ludwici, vergebens auch die Verwendung der Stadt Prag, wohin sich die Ehefrau von Bamberg begeben zu haben scheint. Der Rat wollte auf ihre Bestrafung nicht verzichten und versprach nur die Bitten ihrer Gönner beim Strafausmaße zu berücksichtigen (Beilagen II—IV).

Das Antwortschreiben des Nürnberger Rates an die Prager Altstadt vom April 1448 ist das Letzte, was wir über diesen Handel und unseren Meister überhaupt hören. Ob er etwa auch der verheerenden Seuche des Jahres 1449 zum Opfer fiel oder wann und wo er starb, ist heute noch nicht möglich zu sagen.

II. Die Familie Praun-Löblich.

Der Begründer dieser in Nürnberg während des 15. Jahrhunderts durch mindestens vier urkundlich bezeugte Glieder vertretenen Malerfamilie scheint der im Jahre 1416 dorthin eingewanderte und als Bürger aufgenommene »Prawn Löblich Moler« gewesen zu sein.[15]) Zum zweiten Male erscheint derselbe urkundlich in den anläßlich der Hussitengefahr 1429 angelegten Stammrollen der über 18 und unter 60 Jahren alten Bürger[16]) im Barfüßerviertel als »Prawn moler«. Er muß damals eine größere Werkstatt besessen haben, da er mit zwei Gesellen arbeitet.

daselbst zu Bamberg vor dem official auch bekannt hat, dardurch dieselben zwei eeleut, die dann vor lange zeit hero bei einander heuslich gesessen, von einander geschaiden worden sein, darumb sie zu fängknus komen ist: juravit urphed von der fängknus wegen im loch und mit der stat leuten und gutern ut in forma und darzu umb solch ir verhandlung drei jahre drei meil von hinnen zu sein auf gnade. actum feria sexta post Lucie (= 16. Dezember) anno ut supra (d. h. 1446).

[14]) Nürnberger Ratsbuch 1b, fol. 183b: Als die Voßin dem rat aber schrieb und bat ir gelait her zu geben, also ward irem boten geantwort: wöll sie einr straf beim rat beleiben, so ward ir gelait gegeben, als dem bischof von Bamberg von iren wegen auf söllich mainung auch zugeschrieben ist. act. sabato post Künigundis (= 21. März 1447). Vgl. auch Beilage IV.

[15]) K. Kreisarchiv Nürnberg. Bürgerbuch Nr. 233, Neu burger oder burgerin nach dem neuen rat. Vrbani anno M^mo^ CCCC^mo^ XVI^mo^, fol. 157^6^ Prawn Löblich Moler dedit 1 gulden. Der Vorname Prawn = Bruno erscheint auch sonst in den Nürnberger Bürgerlisten.

[16]) Ebenda. Akten des siebenfarb. Alph. Alt Grün B.

Die Nürnberger Steuerbücher, die freilich nur lückenhaft erhalten sind, führen ihn zuerst im Jahre 1430 als »Prawn Löblich« auf der Lorenzer Stadtseite und im gleichen Jahre das »Grabenbuch«[17]) unter den Eingesessenen der Lorenzer Pfarre als »Prawn Moler« auf. Die Lorenzer Steuerlisten von 1433 und 1438 tun seiner als »Prawn Löblich« und »Prawn Moler« an gleicher Stelle wie 1430 Erwähnung. Die nächsten urkundlichen Notizen datieren schon aus seinem Todesjahre 1441 und zwar ist uns zunächst eine gegen ihn ergangene Strafsentenz des Nürnberger Rates überliefert, wodurch er wegen der gegen einen gewissen Wolfsteiner ausgestoßenen Schmähungen zu einer achttägigen Turmhaft verurteilt wurde,[18]) sodann kennen wir die Inschrift seines in der Lorenzerkirche befindlich gewesenen Totenschildes oder Grabsteines. Darnach ist der Maler am Sonntag nach St. Johannis des Täufers Tag (25. Juni) 1441 gestorben. Daß er mit einer gewissen Margaretha verheiratet war, zeigt uns der gleichfalls früher in der Lorenzerkirche vorhanden gewesene Totenschild der Ehefrau, welche acht Jahre nach ihm, am 8. August 1449, in Nürnberg starb.[19])

Im gleichen Jahre 1449 erscheint zum ersten Male, jedoch auf der Sebalder Stadtseite, ein Fritz Prawn Maler in den Murr'schen Meisterlisten, den wir in den Steuerregistern bis zum Jahre 1480 verfolgen können. Daß er in verwandtschaftlichem Zusammenhang mit dem obigen Prawn Löblich stand, also wohl sein Sohn war, beweist der in der Steuerliste von 1465 bei seinem Namen gemachte Zusatz »alias Löblich«. Auffälligerweise nennt ihn Murr nur 1449 und dann bis 1463 nicht

---

[17]) Vgl. oben Anmerkung 6.

[18]) Kreisarchiv Nürnberg. Manuskript 326, fol. 69: Prawn maler promisit 8 tag uf ein thurn, vier tag uf gnade von freveler wort wegen, die er dem Wolfsteiner mitteilt hat.

[19]) Hilpert, Die Kirche des hlg. Laurentius, Nürnberg 1831, sagt (pag. 26): Ehedem waren auch Schilde von folgenden Familien aufgehängt, die aber weggenommen wurden: . . . Löblich (1441 und 1449). Die Aufschriften sind uns mehrfach überliefert z. B. auch in einem von dem Nürnberger Arzte Dr. Mich. Rötenbeck verfaßten Manuskript des Kreisarchives Nürnberg mit der Beschreibung der Lorenzer Kirche, betitelt: Monumenta et inscriptiones quae in templo s. Laurentii legentium oculis objiciuntur (M. S. Nr. 1106). Darnach lauteten sie:

Anno Domini 1441 am Sonntag nach St. Johannis deß Tauffers tage starb Praim (!) Loeblich, ein Maler, dem Gott ein fröliche aufferstehung geruhen wolle.

Anno 1449 auff Freytag vor St. Lorentzen tag, da starb Margareth Praim (!) Löblichin, sein Ehliche Wirthin, der Gott genedig sey.

Schöne Beispiele solcher Totenschilde (auch vieler Nürnberger) gibt Gerlach, Todtenschilder und Grabsteine. Übrigens ist es, trotz Hilperts Notiz, nicht notwendig, an zwei eigentliche Totenschilde (der üblichen runden Form) zu denken; die Inschriften können recht wohl auf einer (viereckigen) Holztafel (mit Wappen) oder einem Grabsteine untereinander gestanden haben; die Ausdrucksweise macht dies sogar wahrscheinlicher.

mehr, in den Jahren 1464—66 führt er ihn als »Fritz Prawn maler« auf der Sebalder Stadtseite, 1474, 1476 und 1477 als »Friedrich Prawn Moler« und »Fritz Prawn Moler« auf der Lorenzer und schließlich 1480 zum letztenmal und zwar auf der Sebalder Stadtseite[20]) auf.

Zu diesen Murrschen Zeugnissen tritt nun noch ein im Reichsarchiv in München verwahrter Lehensbrief[21]) Sebald Pfinzings des Älteren zu Lichtenhof[22]) für einen »Fritz Löblich, Prawn Maler genant«, Anna, dessen Ehefrau und »ir beider erben, die sie miteinander gewinnen«, über sechs Tagwerk Wiesen und einen Acker in Lichtenhof. Der nicht ganz gewöhnliche Zusatz von den Erben, »die sie miteinander gewinnen« sollen, macht es einigermaßen zweifelhaft, ob der in diesem Lehensbrief genannte »Prawn Maler« identisch ist mit dem seit 1449 genannten Maler Fritz Praun, denn er scheint doch eher auf jüngere, vielleicht eben vermählte Eheleute zu passen. Möglich, daß wir schon die obigen Murrschen Notizen auf zwei gleichnamige Maler bezw. auf Vater und Sohn verteilen müssen und etwa in dem seit 1474 (nach längerer Pause) genannten Friedrich Praun den Pfinzing'schen Lehensmann zu erblicken haben.

Dazu scheint zu stimmen, daß bei Murr im Jahre 1463 als Sohn des von uns angenommenen älteren Fritz Prawn ein »Georg filius« genannt wird, der aber schon zehn Jahre später (am 28. Februar 1473) in Nürnberg starb.[23]) Es wäre dies also ein Bruder des jüngeren Fritz Praun gewesen.

Wir haben bisher vier Glieder der Familie Praun-Löblich kennen gelernt; je nach der Auslegung, welche wir einer nicht ganz zweifelsfreien Angabe des Salbuches der Kirche von St. Sebald vom Jahre 1493 geben wollen, müßten wir diesen noch ein fünftes, einen »Jakob Prawn maler« anfügen, welcher zwei Häuser (ein Vorder- und Hinterhaus) bei dem inneren Frauentor in der St. Lorenzerpfarrei besaß.

In dem auf Veranlassung des Kirchenmeister Sebald Schreyer im Jahre 1493 angelegten Salbuch von St. Sebald befindet sich nämlich u. A. ein Verzeichnis der aus Grundstücken und Häusern in der Stadt selbst fließenden Zinsen. Darunter ist (pag. 305 [b]) vorgetragen:

»Item ain egkhaus in s. Lorenntzen pfarr, zunechst bei dem innern Frawenthor[24]), gegen der Waltstromeyr haus über, den weg an Adam

[20]) Doch mag hier ein Versehen Murrs vorliegen.

[21]) Ansbacher Lehensbriefe Nr. 3194. Vgl. Beilage VII.

[22]) Pfinzingscher Herrensitz bei Nürnberg.

[23]) Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 26[a]: Mer leut [man] an demselben tag (d. h. am suntag an der herren vaßnacht = 28. Februar) dem jungen Prawn maller. Desgl. in dem von St. Sebald: Jörg Praun maler.

[24]) Stand (bis c. 1498) im Zuge der heutigen Königsstraße bei dem Beheimschen, 1498—1502 erbauten neuen Kornhaus (jetzige Mauthalle).

Slegels hause und an dem Goldengeßlein gelegen, . . . [Folgen noch Nachrichten über die Eigenzinse aus dem Hause und Schenkung desselben an St. Sebald durch Gerhaus, Franz Hubers Witwe] . . .

. . . Und solich hause haben etwen inngehabt Herman Nagel und Anna, seine eeliche wirtin, eine die Jegrin genannt, Hanns Humel und Kungund, sein eliche wirtin, Heinrich von Kulmach und Anna, sein eliche wirtin, Hartmann Pilgreim, Contz Fugel und nach im sein eeliche wirtin, ainer genannt der Schleyffer Jacob Prawn maler und jetzo Peter Tunker.«

Die Frage ist nun, ob das vor dem Malernamen stehende »Jacob« zu diesem oder etwa zum vorausgehenden »ainer genant der Schleyffer« gehört, die Interpunktion gibt keinen Anhaltspunkt.

Aus der gleichen Eckbehausung bezog auch die Lorenzer Kirche einen Eigenzins von 30 hl., sowie einen Zins von 1/2 tt. hl. aus dem daran stoßenden Hinterhaus »im gollengeßel«, doch bietet der auf dieses Verhältnis bezügliche Eintrag im Lorenzer Salbuch von 1460 (mit Nachträgen aus späterer Zeit) ebenfalls nur den Namen »der Praun moller«.

Gleiches ist leider schließlich auch in einer Urkunde[25] der Fall, welche den, im Sebalder Salbuche oben angedeuteten Besitzwechsel des Eckhauses betrifft. Im Jahre 1480 wurde nämlich der Kirchenpfleger von St. Sebald, Hanns Haller, wegen der Behausung, »bei dem innern Frawentor am eck gelegen, darinnen der Prawn Maler und sein weib wonhaftig weren gewesen«, beim Nürnberger Stadtgericht klagbar. Der Maler sollte nach Angabe des Klägers das Erbrecht an diesem Hause verkauft haben, ohne es, wie das Nürnberger Stadtrecht gebot, vorher dem Eigenherrn, nämlich der Kirche des hlg. Sebald, zum Kaufe angeboten zu haben. Das Stadtgericht erkannte zu Recht, daß der Kirche die Eigenschaft und 5 tt. Eigenzinses zustehe, aus dem Hinterhause gebühre der Kirche von St. Lorenz 1/2 tt. weniger 4 hl., dem Hanns Mayr (den Praun als Eigenherrn anerkennen wollte) 6 fl. St. W.

Also auch diese Urkunde bringt uns keine volle Aufklärung, und bis auf weiteres können wir den uns schon bekannten Gliedern der Familie auch diesen Jacob Praun anreihen.

Nun drängt sich zum Schlusse naturgemäß noch die Frage auf: sind uns irgendwelche Spuren der künstlerischen Tätigkeit des alten Praun Löblich oder seiner Söhne und Enkel erhalten oder wenigstens Nachrichten hierüber? Das Erste muß leider verneint werden, auch an direkten Nachrichten fehlt es durchaus, aber vielleicht bietet uns eine anderweitige urkundliche Notiz über einen Freskoschmuck, welchen die

[25]) Kreisarchiv Nürnberg. Urk. von St. Sebald, L. 66 Lädlein 11, Nr. 2.



St. Sebaldskirche bezw. der sie umziehende Kirchhof im Jahre 1470 erhielt, einen freilich recht unsicheren Anhaltspunkt zur Beantwortung dieser Frage wenigstens für ein Glied dieser Malerfamilie. Im genannten Jahre ließ nämlich Ludwig Pfinzing aus dem bekannten Nürnberger Geschlechte zum Andenken an seine verstorbene Ehefrau Margaretha, einer geborenen Voit, »auf s. Sebolts kirchhofe, zunachst bei der eethür derselben kirchen am neuen sagerer . . . ein bildnus s. Gregorius erscheinung« nebst seinem eigenen, seiner Ehefrau und seiner Söhne und Töchter Bildnissen malen.[26]) Ludwig Pfinzing war ein Brudersohn des im obigen Lehenbriefe von 1466 genannten Ritters Sebald Pfinzing des Älteren zum Lichtenhof, so liegt denn die Vermutung nahe, daß eben jener in der Lehensurkunde genannte Fritz Löblich Prawn Maler mit diesem Gemälde in Zusammenhang zu bringen ist.

Freilich würde auch die etwaige Bestätigung unserer Annahme nur mehr von theoretischem Interesse sein, da von jenem Gemälde heute nichts mehr vorhanden ist; es bedarf also noch weiterer Zeugnisse oder glücklicher Funde, um uns ein Bild von der künstlerischen Eigenart dieser Maler und ihrer Bedeutung für den Werdegang der Nürnberger Malerei machen zu können. —

Beilagen.

I.

Urfehdebrief des Schlossers Heinrich Hewnfelt für den Nürnberger Rat. 1432, 12. Dezember.

Ich Heinrich Hewnfelt, sloser, bekenn mit disem offen brief vor allermenclich: als ich vor etlichen jaren meister Otten des molers, burgers zu Nüremberg, tochter hiedan entfurt, mit ir in fremde lande gezogen, daselbst süntlich mit ir zugehalten und mein aigen eelich weib hie zu Nuremberg hab elentlich laßen sitzen, meiner sele und dem genanten meinem eelichen weibe zu merclichem schaden und wann ich nu darumb in der fursichtigen, ersamen und weisen meiner gnedigen herren des rats zu Nüremberg fenknuß komen pin und darumb ein merclich straf wol verdient hett, haben doch dieselben mein herren aus besundern gnaden barmherzikeit an mich gelegt und mich gnediclich aus fenknuß gelassen, also daz ich ein rechte urfehde getan und ein gelerten eide zu got und den heiligen gesworn habe, sollich fenknuß und alles, das sich davon und darunter verloffen und ergangen hat, gegen den vorgenanten meinen gnedigen herren des rats, ir stat Nuremberg, dheinen der iren

[26]) Urk. im Kgl. allg. Reichsarchiv zu München; Ansbacher Lehensbriefe Nr. 3236. Siehe Beilage VIII und die dort gegebenen sachlichen Erklärungen.

noch jemants anderm, die darunter verdacht und gewant sein, in arg nimmermer zu andten, zu rechen, zu efern noch ze melden, in dhein weise ewiclich, sunder ich sol noch wil auch mein leib noch gut hiedann in Nuremberg nicht empfremden noch entfüren on willen, wißen und wort der vorgenanten meiner herren von Nuremberg on alle geverde und argliste und des zu urkunde und beßer sicherheit hab ich gepeten die erbern und vesten Micheln von Ehenheim und Vlrichen von Augspurg, daz sie ire insigele zu gezeuknuße der obgeschriben sachen, in selbs und iren erben on schaden, an disen brief gehengt haben, des wir jetzgenant Michel von Ehenheim und Vlrich von Augspurgk also bekennen. Geben am mitwochen vor sant Lucien tag der junkfrauen nach Crists gepurt vierzehnhundert und in dem zwaiundvirzigistem jare.

Or. Perg. mit 2 anh. gut. Siegeln.

II.

Der Rat der Stadt Nürnberg schreibt an Bischof Anton von Bamberg über die Ehescheidung der Kunigunde Voß von ihrem Ehemanne, dem Maler Ott Voß in Nürnberg, 1447, 31. Januar. (Kgl. Kr.-Arch. Nürnberg, Ratsbriefbücher, Nr. 18, pag. 152 [b].)

Bischof zu Bamberg.

Gnediger herre! als uns eur hoheit verschriben hat, Küngunden Vößin, die von irem hauswirt, Otten Voßen, unserm bürger, von eebruchs wegen mit gaistlichen rechten geschiden und darumb sie gen uns verclagt und dargeben sei, gelaite zu, bei und von uns zu geben, sich zu verantwurten etc., das haben wir wol vernomen und bedunkt uns dieselb sache sei euern gnaden nach der vorgenanten Kůngund Vößin bestem anbracht, darauf wir eur fürstenl. gnade bitten zu wißen, daz bei etlichen zeiten rede an uns gelanget, wie die obgenant Kůngund durch etliche frauen bestellt und geschickt hat, damit der egenant Ott Voß zu eebruch bracht und komen were, daz uns swaer bedaucht, also ließ[en] wir denselben dingen fleißig bei uns nachgeen und wir haben das also erfunden und etliche frauennamen öffenlich bei uns darumb gestraft, darnach hat uns dieselb Kungund mit schriften angelangt, ir gelait zu uns zu geben, ir rede zu hören, darauf haben wir müntlich antwurten laßen: well sie einr strafe in denselben sachen bei uns beleiben, so wellen wir ir gelait zu uns geben und ir rede hören, doch daz sie söllich gelait an der straf nicht fürtrage, bei derselben antwurt laßen wir es noch beleiben; das well eur hoheit gnediclich von uns vernemen, denn wo wir euern fürstenlichen gnaden dienst und wolgefallen etc. dat. ut supra (d. h. eritag vor purificacionis = 31. Januar) 1447.

III.

Schreiben desselben an Michael Ludwici, Offizial in Bamberg, in gleicher Sache. 1447, 20. Februar. (Ebenda, pag. 173[b].)

Hern Micheln Ludwici, licenciat und offizial zu Bamberg.

Wirdiger l[ieber] herre! als ir uns von Otten Voßen, malers, unsers burgers, straf wegen verschr[iben] und euch verantwurt habt, wie ir im ein absolucion ganz umsust habt senden laßen etc., das haben wir wol vernommen und nach allen ergangenen dingen, so ist je unser bürger vorgenant darumb pillich geabsolviert worden, wir vernemen aber wie die absolucion denselben unsern burger gelt gecost hab und als ir meldt, daz ir uns gern dienst und beheglichkeit taetet, das nemen wir gern zu gut. und von der reformacion des geistlichen gerichts zu Bamberg etc. ist je wol pillich, daz die also furgenomen werde, damit wir, unser burger und die unsern söllicher unpillicher anlangung, cöst, mü und scheden, darzu wir und die unsern mit den geistlichen gerichten umb lauter werntlich (= weltliche) sach und sprüche vorher bracht sein worden, hinfur vertragen sein und beleiben. als ir dann in einr zettel gemeldt habt, wie euch die Vößin, malerin, anlauf, ir zu helfen als von des guts wegen etc., mugt ir wol versteen, daz wir von des guts wegen, unsere burger und die unsern antreffend, selb zu richten haben und der Vößin und andern, die darumb rechts bedürfen und begern, rechts bei uns furderlich und gern helfen und widerfaren laßen, so wir darumb besucht werden; darumb ir derselben sachen pillig müßig steet, und als ir meldt, wie die Voßin ir recht gern tet fur die inzicht (= Bezichtigung) der frauen etc., mainen wir, das ein söllichs nach ergangenen dingen auch nicht pillich geschähe, wan es uns doch nicht pünde. denn wo wir euer ersamkeit lieb oder etc. dat. ut supra (d. h. feria secunda post dominicam Esto mihi = 20. Februar 1447.)

IV.

Schreiben desselben an Kunigunde Voß in gleicher Sache. 1447, 2. Juni. (Ebenda, pag. 251[a].)

Küngunden Vößin malerin.

Küngund Vößin! als du uns in langen worten verschriben und darunter ein aufgebung, so dir Ott Voß, maler, unser burger, vor des r[eichs] gericht bei uns getan hab, auch ein teyding (= gütlicher Vertrag), die zwischen im und dir zu Bamberg süll geschehen sein, gemelt, darauf du gelaits zu uns begert hast etc., das haben wir vernomen und haben den genanten Otten, deinen man, söllichen deinen brief hören und mit im davon reden lassen, so steet sein rede gar ungleich gen deinr schrift.

wie darumb,[27]) so haben wir dir vormals, do du auch gelaits zu uns begert hast, antwurten laßen, wellest du einr strafe in denselben sachen bei uns beleiben, so wölten wir dir gelaite zu und von uns geben und dein rede hören, doch daz dich söllich gelait an der straf nicht fürtragen sülle, sölliche antwurt haben wir darnach unserm gnedigen herren von Bamberg auch also zugeschriben, dabei laßen wir es aber (= abermals) beleiben, gibst du dich denn also darein, so macht du alsdenn dein sachen bei uns gen deinen mann und sust selbs rechtlich erfordern, ist dir aber das noch aber nicht zu willen, so hast du wol gewalt deinen machtboten zu uns zu schicken, dein sache und notdurft rechtlich bei uns fürzunemen und zu handeln, dem wellen wir vor des heil[igen] r[eichs] richter und gericht bei uns zu Nür[emberg] rechtz nach desselben r[eichs] gerichtes recht und herkomen helfen und widerfaren lassen ungeverlich. dat. sub sigillo Mathie Ebner, magistri civium, feria sexta ut supra (d. h. ante festum Penthecost. = 2. Juni 1447).

V.

Schreiben desselben gleicher Adresse wie III., 1447, 19. September. Ebenda, pag. 348 b.

Hern Micheln Ludwici, licenciat in geistlichen rechten, offizial zu Bamberg.

Würdiger l[ieber] herre! als ir uns von Otten Voßen, malers, unsers burgers, wirtin wegen verschriben und in lengern worten gebeten habt, ir als einer fremden person gelaite zu uns zu geben, heuser und hausrat selbs bei uns zu verkaufen, dem vorgenanten Otten herauszugeben, daz im gebürt, und die schuldiger zu bezalen etc., das haben wir wol vernomen und wenn sie in den nechsten 14 tagen darumb zu uns komen wil, so soll sie umb euern willen zu, bei uns und von uns, für uns und die unsern on geverde 14 tag gelait haben, den dingen in vorgemelter weise nachzugeen, denn wo wir eurer ersamk[eit] lieb etc. dat. ut supra (d. h. in vigilia Mathei apostoli et ewangeliste = 20. September 1447).

VI.

Schreiber desselben an die Altstadt Prag in gleicher Sache. 1448, 11. April. (Ratsbriefbücher, Nr. 19, pag. 12 b.)

Der größern stat zu Prag unsern etc.

Lieben f[reund]! als uns eur fürsich[tigkeit] von der Küngunden des Otten Voßen, malers, unsers burgers, hausfr[auen] wegen verschriben und

[27]) = damit mag es sich nun verhalten, wie immer.

gebeten hat etc., das haben wir wol vernomen und tun eurer weish[eit] zu wissen, daß sich dies[elb] Küngund bei etlichen zeiten merklich und swaerlich bei uns verhandelt, darumb sie seid unser stat gemieden hat und der hochwirdig furst und herre, herr Anthony, bisch[of] zu Bamberg, hat uns zu merermmalen verschriben und fleißig gebeten, ir söllich sache zu begeben, wan wir aber ein merklich maenig volks bei uns haben, so sein wir notdurftig, daz wir arge ding, die sich bei uns ergeen, strafen, als eur ersamk[eit] auch wol versteet. wie darumb, wil sich dieselb Küngund in ein strafe geben, so sol sie eurer fursichtigkeit bet genießen, daz wir die straf dest beschaidenlich gen ir fürnemen wollen, denn wo wir euer weisheit lieb oder etc. dat. ut supra (d. h. feria quinta post dominicam Misericordia domini = 11. April 1448).

VII.

Lehenbrief Sebald Pfinzings des Älteren für Fritz Löblich Prawn Maler über sechs Tagwerk Wiesen in Lichtenhof.

Ich Sebolt Pfintzing der Elter zum Liechtenhove bekenne und thun kund offenlich mit dem brief, das ich verlihen hab und verleihe in craft dits briefs Fritzen Löblich Prawn Maler genant, Anna, seiner elichen wirtin, und ir beider erben, die sie miteinander gewinnen, 3 tagwerk wisen, die stößen an Hannsen Ortolffs und Endresen von Wats wisen, und aber mer 3 tagwerk wisen und ein acker, darangelegen, stoßen an Peter Fügels und des Awers wisen, davon sie mir und meinen erben sie und ir erben alle jar jerlich zinsen und raichen sullen von den vorgenanten 6 tagwerk wisen und dem acker sibenzehen pfunt (je dreißig pfenning für ein pfunt Nuremberger müntz) halb zu sant Walburgen tag und halb zu Sant Michelstag, als alles gelegen ist auf der fürreut.[28]) dieselben egenanten wisen und den acker sullen dieselben obgenante Prawn Maler und die obgenant sein hausfrau und ir erben von mir und meinen erben zu erbe haben, verzinsen und nutzen und nießen und von mir und meinen erben als irem eigenherren emphahen und davon thun und hantlon geben, so sie solichs erbrecht verkaufen, nach erbs recht und gewonheit on geverde. und des zu warem urkunde hab ich mein eigen insigel an diesen brief gehangen. geben am sampstag von Sant Dyonisien tag, als man zalt nach Crists geburt vierzehenhundert und sechs und sechzig jare. — Or. Perg. mit anh. gutem Siegel des Ausstellers.

VIII.

Protokoll des Notars Bernhard Hammerschlag über die auf Wunsch Sebald Pfinzings am 15. April 1521 vorgenommene Besichtigung des im

[28]) Frisch gerodetes, der Kultur neu zugeführtes Land.

Jahre 1470 von Ludwig Pfinzing dem Jüngeren an die neue Sakristei der St. Sebadlskirche gestifteten Freskogemäldes.[29])

In dem namen des herren amen. durch dises offen instrument und urkunde seie allen denjenen, die das ansehen, lesen oder hören lesen allermenigklich wissend, kunt und offenbar, das, als man zalt nach Christi, unsers lieben herren, gepurt 1500 und im 21. jare etc.[30]), mir dem notarien hernachbeschriben der fursichtige, erbere und weise herr Sebolt Pfintzing, burgere und des klaineren rats zu Nuremberg, Bamberger bistums, und daselbst auf sant Sebolts kirchhofe, zunachst bei der eethür derselben kirchen, am neuen sagerer[31]), erstlichen mir allain angezaiget und gewisen hat ain gemalte bildnus sant Gregorius erscheinung mit etlichen wappen, bilden, verschidungsschrift und anderem gemalet, so etwann

---

[29]) Der ganze Vorgang dürfte mit der damals vom Nürnberger Rate durchgeführten Auflassung der Friedhöfe im Innern der Stadt (an deren Stelle der St. Johannis- und Rochuskirchhof traten) und dem Verbot des Begrabens der Toten in den Kirchen zusammenhängen.

Unser, wie schon oben bemerkt, heute verschwundenes Fresko haben wir nach den in der Urkunde gegebenen Anhaltspunkten an der größeren Sakristei von St. Sebald, in unserem Augenscheinsprotokoll im Gegensatz zu der gegenüber der alten Schau befindlichen die »neue« genannt, zu suchen. Der Ausdruck »zunächst an der Ehetür« ist nicht ohne Absicht gebraucht, denn an der gleichen Wand und zwar unmittelbar rechts neben dem heute noch vorhandenen, seine Hand in die Wundenmale legenden, fast lebensgroßen Christus mit dem Rieterschen Wappen an der Konsole (in dem Rieterschen Stammenbuch des Nürnberger Stadtarchivs aus dem Jahre 1596 als »Unsers Herrn Barmherzigkeit« beim Rieterschen Begräbnis »vor der Ehetüre am Eck am Sagerer« beschrieben) befand sich ein gleichfalls von der Rieterschen Familie gestiftetes Fresko »von Wasserfarben«, unbekannten Gegenstandes und Stiftungsjahres (vgl. Stammenbuch, fol. 10b). Das Pfinzingsche mußte also weiter rechts näher gegen die Ehetüre hin gelegen sein. Und in der Tat lassen sich noch heute nicht nur vom Rieterschen sondern auch von unserm Pfinzingschen Fresko, bei dem ersteren deutlicher, bei letzterem schwächer, Spuren des alten Putzuntergrundes erkennen, welche uns eine ungefähre Vorstellung von dem Umfange der Bilder gewinnen lassen. Den Platz des letzteren nimmt allerdings heute zum Teil ein kleines, in die Sakristei führendes Pförtchen ein. Man vergleiche z. B. die Abbildung bei Rée, Nürnberg, S. 34, wo man die links neben der Ehetüre liegende Sakristei mit dem Rieterschen Christus sieht, auch erkennt man dort die unmittelbar links neben der Ehetüre befindliche, erst später in den Ostchor eingebaute sogen. Pfinzingsche Emporkirche, nach außen durch zwei Fenster mit Wimpergen markiert.

Übrigens finden sich solche auf frühere Fresken deutende Putzflächen noch an verschiedenen Stellen der Sakristeiwände, z. B. nicht weniger als drei an der Nordwand. Der unbefriedigende Kontrast, der sich für den heutigen Beschauer aus der unmittelbaren Nachbarschaft des steinernen Spitzenwerkes der herrlichen Brauttüre mit den nüchternen Flächen der Sakristei ergibt, wurde also vordem durch den bunten Freskenschmuck erheblich gemildert.

[30]) Folgen entbehrliche Formalien.

[31]) =Sakristei.

Ludwig Pfintzing, der jünger, Margrethen, seiner verstorben hausfrauen seligen, die vom geschlecht ain Voytin gewest were, zu gedachtnus dahen hette malen lassen etc., mit bite und begeren, das ich dieselben in beisein und sehen glaubhaftiger zeugen, so ich darzu nemen solt, besichtigen, circumscribiren, die wappen daran und besunder Ludwigen Pfintzings hausfrauen seligen abmalen lassen und solichs alles ime in ain offen instrument ziehen, bringen und machen und dasselbige ime also und dermassen darüber, sich desselben zu seiner notdurft haben zu geprauchen, raichen und geben wolte etc. dem allem nach und in ansehung seiner erberen weishait, zimliches bitten und begeren, so hab ich darauf in beiwesen hernachbestimpten glaubwirdigen zeugen am montag, dem 15. tage des monats Aprilis, alles obbestimpts jars, die obberürten figur, bilde, wappen, verschidung- oder todesanzaigen und -schrift und sunst anders daran besichtigt und die, inmaßen hernachbeschriben und die wappen hernach gemalet stend,[32]) erfunden: zum ersten dieselben sant Gregorii erscheinung, wie man die gewonlichen pfligt zu malen,[33]) mit vier bilden, unser lieben frauen, sant Johannis, aines pabsts und eines bischofs, darnach und darunter die bildnus sein Ludwigen Pfintzings und zwaier seiner sune[34]) auf ainer und ansehens auf der linken und auf der gerechten seiten seiner hausfrauen Margrethen und ainer irer tochter[35]) bildnus, wie man die auch pflegt von vater und muter zu malen, und auf ir jedes orte aines jeden wappens schilte und auf sein Pfings (!) schilt oben ain reimenspatium und im selben drei buchstaben, von ainander getailt, P S A, dabei ain kenndelein mit dreien dreifachen darin ausgepraiten lilien und ain greifen mit ainem offnen schnabel und zwaien aufgeworfnen flügeln, als wölte er fliegen, gemalet.[36]) und zwischen den obgenanten ir beder wappen stund ir der Pfintzingin todes- oder verschidungschrift

[32]) Am unteren Rande der Urkunde, rechts und links von der »verschidungsschrift«.

[33]) Gemeint ist wohl die sogen. Messe des hl. Gregor, ein damals, wie auch unsere Notiz erkennen läßt, sehr beliebter Vorwurf. Auch Dürer hat ihn in einem Holzschnitt vom Jahre 1511 behandelt, vgl. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. IV, Dürer S. 258. Die Dürersche Darstellung hat die Gestalten der Maria und des Johannes nicht, dagegen erscheinen beide auf der Volkamerischen Gregoriusmesse des Germanischen Museums (Katalog der Gemälde 1893, Nr. 129), wo sie den auf dem Altare vor dem Papste auftauchenden Schmerzensmann rechts und links stützen. So dürfen wir sie uns auch auf unserem Fresko denken.

[34]) Hanns (früh verstorben) und Ludwig.

[35]) Nach der Mutter Margaretha genannt.

[36]) Buchstaben, Kännlein und Greif sind die Insignien des Kannenordens (ordre du Vase de la Sainte-Vierge), im Jahre 1410 in Spanien zur Bekämpfung der Mauren gestiftet. Die Buchstaben der Devise scheinen auf unserem Fresko nicht mehr gut lesbar gewesen zu sein, denn anstatt S sollte es richtig L heißen, die Ordensdevise lautete nämlich: Por los amor (cf. Müller und Mothes, Archäol. Wörterbuch, Leipzig,

geschriben, wie hernachgesehen, vermerkt und geschriben ist in instrumente, von buchstaben zu buchstaben und zeilen, die man wol noch sehen und lesen mocht. geschehen seind dise ding alle in jar, indition, monat, tag und anderm, wie obstat, in beiwesen der erberen und weisen Jacoben Föderers und Wolffganngk Bickels, notarien, Sigmunden Hubers und Johann Birgers auch Hannsen Storchs, malers,[37] alle laien und burgere ze Nüremberg, zu gezeugen darzu sunderlichen ervordert und gepeten.

Die verschidung oder todesschrift hat gelautet, wie die zwischen den wappen hernachgemalt verlaut:

Anno domini MCCCCLXX° jar an sannt prisca tag da verschide die Erberig fraw Margreth ludwig Pfintzingin die jünger, die da begraben ligt. Der Gott genadig sei.

Or. Pgt. mit Unterschrift und Handzeichen des Notars Berhardin Hammerschlag.

1878, sub v. Kannenorden). Eine Vorstellung von der (auf dem Frescobilde fehlenden) Ordenskette gibt das Dürersche (?) Wappen des Florian von Waldauff (Abbild. in Klassiker der Kunst a. a. O. S. 333). Man sieht sie hier rechts oben (links vom Beschauer), aus lauter Kannen mit daraus hervorsprießenden Lilien zusammengesetzt, daran hängt der Greif. Ob nicht auch die auf dem Dürerschen »Wappen mit den drei Löwenköpfen« (Abbild. a. a. O. S. 307) oben links vom Beschauer erscheinende, von zwei Händen gehaltene Vase die gleiche Bedeutung hat?

37) Über diesen Maler besitzen wir einige Nachrichten, welche bis 1492 zurückreichen. In diesem Jahr schwört »Hanns Storch, maler«, daß er auf eine Appelation in seinem Streite mit Marx, dez Onspachs, verbers, son verzichtet. So wenigstens scheint die Notiz bei Hampe, Nürnberger Ratsverläse, Bd. I, Nr. 481 zu erklären zu sein. 1504 (7. Febr.) setzt er sich mit seiner Mutter Katharina über zwei aus dem Nachlaß seines Vaters stammende und von diesem geschnitzte Kruzifixe auseinander (Stadtarchiv Nürnberg, Konservatorium VII, fol. 118a). In gleicher Eigenschaft, wie in unserer Urkunde, nämlich als Sachverständigen, finden wir ihn 1515 in einem Urteil des Stadtgerichtes (Konserv. XXIX, fol. 159b), das interessant genug ist, um wörtlich mitgeteilt zu werden: »In sachen Lienhart Hohenperger contra herrn Niclasen Haller haben Hanns Storch und Hanns Platner geschworn und angesagt, das si das gemelde zu Frauen Aurach in dem creuzgang sechzehen materi, so Lienhart Hochenperger obgemelt gemacht hat, besichtigt, und er hab an ainer jeden materi ain gulden verdient, doch soll er ain textschrift darunter machen, was geschlecht sich die Haller zum adel verheiratet haben zu den wappen. ist darauf ertailt: die urtailer laßen es bei der ansag der verstendigen maler bleiben. actum sexta post Galli, den 19. octobris 1515.« (Über den Maler Hanns Platner vgl. Hampe, a. a. O. Nr. 1323 u. Anm.) Wahrscheinlich ist unser Hanns Storch auch der bei Hampe Nr. 1354 am 14. Juli 1522 genannte Storch. Die »Schurstabin, malerin« ebenda ist Agnes Sch., Witwe des Malers Lienhart Sch.



Der Formschneider der Holzschnitte in dem Breslauer Drucke der Hedwigslegende vom Jahre 1504.

Von **W. Molsdorf.**

Daß die Illustration des Breslauer Buchdruckes von dem Leben der Landespatronin ihren Ausgang nahm, ist aus mehr als einem Grunde erklärlich. Als der seit 1503 in Breslau ansässige Drucker Konrad Baumgarten mit finanzieller Unterstützung seitens des Stadtschreibers Gregorius Morenberg und des Bürgers Heinrich Steinmetz[1]) die Herausgabe der 1504 bei ihm erschienenen »Legenda der hailigsten frawen S. hedwigis« übernahm, konnte er bei dem allgemeinen Interesse, das der Gegenstand voraussetzte, auf einen starken Absatz des Buches hoffen. Sodann ward die Illustrierung gerade dieses Druckes durch den Umstand wesentlich erleichtert, daß in den Federzeichnungen der 1451 von dem Breslauer Virdungschreiber Peter Freytag aus Brieg hergestellten Handschrift der Hedwigslegende[2]) die denkbar günstigste Vorlage für die Holzschnitte vorhanden war.

Leider muß man dem Formschneider das Zeugnis ausstellen, die Kompositionen in recht unvollkommener Weise wiedergegeben zu haben, so daß der hohe künstlerische Wert der Federzeichnungen bei seiner Arbeit nicht zum Ausdruck kommt. Der Abstand, der sich zwischen Vorlage und Kopie geltend macht, mag Luchs[3]) zu dem harten Urteil veranlaßt haben, daß die Holzschnitte an Trockenheit und künstlerischer Armut nicht leicht ihresgleichen finden. »Die Figuren sind alle kurz, breit und unbeholfen; die Köpfe fast ohne Ausnahme ohne Empfindung

[1]) Vergl. G. Bauch im Zentralblatt für Bibliothekswesen 15. Jahrg. 1898. S. 243 ff.

[2]) Cod. ms. IV, Fol. 192 der Königl. u. Univ.-Bibliothek Breslau. Von älteren Illustrationen zum Leben der h. Hedwig sind anzuführen die Miniaturen des Schlackenwerther Codex von 1353 (hrsg. v. A. v. Wolfskron, Wien 1846), die die mittelbare Vorlage für die Zeichnungen der Breslauer Handschrift bilden, sowie die in der Breslauer Bernhardinkirche befindliche Hedwigstafel aus der Mitte des 15. Jahrh.; der Baumgartensche Druck lehnt sich jedoch im Text wie in den Abbildungen aufs engste an die Handschrift von 1451 an.

[3]) Über die Bilder der Hedwigslegende. Breslau 1861 (Festschrift zum 50jähr. Jubiläum der Universität). S. 26 f.



und die Bewegungen eckig, so daß die Motive sehr selten zum Ausdruck gelangen. Der Faltenwurf im handwerksmäßig rohen Stil der Zeit scharf, brüchig, schwülstig, willkürlich. Die Umrisse überall in der sog. Holzschnittmanier stark und ungelenk. Die Zeichnung sehr oft ganz verfehlt.« Trotz manchem zutreffenden Tadel enthält die Kritik keine gerechte Beurteilung der xylographischen Leistungen. Eine Vergleichung von Holzschnitten mit Federzeichnungen, insbesondere so außerordentlich feinen, wie sie die Breslauer Handschrift aufweist, wird immer zuungunsten der ersteren ausfallen. Aus den Schranken, die einem Darstellungsverfahren gesetzt sind, darf jedenfalls gegen den Künstler ein Vorwurf nicht abgeleitet werden, und auch wegen der Geschmacklosigkeit, die einer ganzen Periode eigen war, wie der oben erwähnte schwülstige Faltenwurf, ist er als Kind seiner Zeit zu entschuldigen. Übrigens bildet die Besprechung der Illustrationen des Baumgartenschen Druckes der Hedwigslegende bei Luchs den schwächsten Teil seiner sonst sehr verdienstvollen Arbeit. Nicht zutreffend ist z. B. der Einwand gegen die Darstellung der Szene: »Alhy wescht S. hedwick dy houpt den kyndern yres sones. aus dem wasser do dy schwestern yre fusse gerenygeten und sich selbest wusch« (Bl. C 3),[4]) daß nämlich die sich selbst waschende Heilige gänzlich fehle. Allerdings hat der Zeichner hier wie auch sonst die Szene gegenüber der Darstellung in der Handschrift wesentlich vereinfacht, aber soweit ist er dabei doch nicht gegangen, daß er das wesentlichste Moment übersehen hätte. Mit dem Auflegen der linken Hand auf ihr Gesicht soll natürlich die Heilige den Vorgang des Waschens zum Ausdruck bringen.

Will man den Holzschnitten des Baumgartenschen Druckes gerecht werden, so kann ihre Beurteilung nur ausgehen von der Stellung, die sie in der gleichzeitigen Buchillustration einnehmen, und hiernach erscheint das von Luchs gefällte Urteil jedenfalls zu hart. Die Bilder verdienen zwar nicht das Prädikat »sehr gut«, das ihnen Muther[5]) zuweist, sie bleiben aber hinter den Durchschnittsleistungen des xylographischen Buchschmuckes jener Zeit doch auch nicht wesentlich zurück. Muther hat seinem Urteil die Bemerkung hinzugefügt, daß die Holzschnitte mit Nürnberger Arbeiten verwandt seien, eine Begründung dieser Ansicht ist jedoch nicht gegeben. Bei dem Interesse, das der Baumgartensche Druck der Hedwigslegende als das erste illustrierte Werk des Buchdruckes

4) Da der Druck der Hedwigslegende keine Blattzählung enthält, zitiere ich nach den Signaturen.

5) Die deutsche Buchillustration der Gothik und Frührenaissance. München 1884. S. 96.



aus dem Osten des Reiches beanspruchen kann, lohnt sich wohl der Versuch, den Spuren des Stechers nachzugehen.

Keinem der 68 Holzschnitte, die einen durchaus einheitlichen Charakter tragen, hat der Formschneider sein Monogramm beigesetzt. Zwar findet sich in der Darstellung der Mongolenschlacht bei Liegnitz (Bl. I 6) auf dem Schilde eines Ritters ein *W*, doch weist dieser Buchstabe, wie auch Luchs annimmt, eher auf eine Verherrlichung Breslaus (Wratislavia) hin als auf einen darin verborgenen Stechernamen. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem *W* im unteren rechten Schenkel der den Anfang des Buches schmückenden Initiale *A*, das nur als Geschäftsmarke aufgefaßt werden kann, und zwar gleichfalls mit Beziehung auf Breslau.[6])

Somit sind wir für unseren Versuch lediglich auf die Eigentümlichkeiten des Stiles der Holzschnitte angewiesen, soweit sich dieselben nicht auf ihre Vorlage zurückführen lassen. Schon bei einem oberflächlichen Durchblättern des Baumgartenschen Druckes muß die eigenartige Gestaltung der Steine, die meist die einzige Unterbrechung auf dem sonst recht eintönig behandelten Erdboden bilden, auffallen. Der Schatten, der von ihrer ziemlich abgerundeten Form ausgeht, fällt fast ausnahmslos nach links in einer höchst charakteristischen Weise, indem auf eine die untere Seite des Steines tangierende Linie mehrere fast halbkreisförmige Striche nach oben zu aufgesetzt sind, so u. a. in den Darstellungen auf Bl. B 5, G 3, H 3, H 4. Dieselbe eigentümliche Form findet sich noch viel häufiger in den Illustrationen des 1491 zu Nürnberg von Anton Koberger gedruckten Schatzbehalters; ich begnüge mich besonders auf die Figuren 16, 21, 24 und 44 aufmerksam zu machen. Auch die aus derselben Druckerei stammende Hartmann Schedelsche Chronik zeigt in vielen Holzschnitten eine ganz ähnliche Behandlung der Steine, nur nehmen hier die Schattenlinien für gewöhnlich eine mehr wagerechte Stellung ein (Bl. 6 b, 103 b, 105 a, 106 b u. ö.).[7])

Eine weitere auffallende Erscheinung in den Holzschnitten der Hedwigslegende sind die kahlen Bäume. Auf sämtlichen Bildern, deren landschaftlicher Hintergrund für diese Betrachtung in Frage kommen kann, ragt entweder ein abgestorbener Baum gen Himmel, oder es finden sich wenigstens ein paar blätterlose Zweige, die aus den belaubten Stämmen hervorstehen (Bl. D 5, H 4, I 4, I 5, K 3, K 4, M 5). Luchs bemerkt zu dieser Eigentümlichkeit bei der Erwähnung des Bildes (Bl. D 5): Alhy hat s. Hedwick ym wytter dy kyrchen besucht barfuß . . . . .

[6]) Eine andere derartige Marke in Form eines Kreuzes findet sich in der Initiale S am Anfange des Baumgartenschen Druckes des Hortulus elegantiarum Magistri Laurentii Corvini. Wratisl. 1503.

[7]) Den Zitaten liegt die deutsche Ausgabe von 1493 zugrunde.

hier »und auch sonst ist der Winter sehr verständig durch nackte Bäume bezeichnet«.[8]) Diese Anerkennung, übrigens die einzige, die Luchs unserem Stecher zuteil werden läßt, mag für die genannte Darstellung berechtigt sein, für die übrigen hierher gehörigen Bilder kommt sie jedoch nicht in Betracht, denn einmal ist aus dem Text nicht zu entnehmen, daß die betreffenden Vorgänge ausschließlich in die Winterzeit fallen, was ja auch an sich schon sehr unwahrscheinlich ist, und zum anderen stehen die zugleich vorkommenden belaubten Zweige damit in Widerspruch. Vielmehr haben wir es hier mit einer Stileigentümlichkeit zu tun, der man auch sonst wohl begegnet, jedoch in so ausgeprägter Weise nur in den Illustrationen der Wolgemutschen Formschneiderschule, wie sie uns nachweislich in den beiden bereits erwähnten Kobergerschen Drucken vorliegen.[9]) In der Schedelschen Chronik findet sich der charakteristische Baum auf den meisten Städtebildern, aber auch im Schatzbehalter trifft man ihn so häufig, daß sich die Anführung bestimmter Beispiele erübrigt. Auch der Baumstumpf, der sich in den Ansichten der Chronik meist im Vordergrunde recht bemerkbar macht (z. B. Bl. 139, 153, 273), fehlt nicht in unserem Drucke (Bl. M 5). Noch in anderer Beziehung zeigt das Landschaftsbild der Hedwigslegende eine merkwürdige Verwandtschaft mit jenen Nürnberger Arbeiten, nämlich in der Form der Felspartien, die aus aneinander gestellten, immer höher werdenden Schollen bestehen (Bl. D 5, I 5, M 5, EE 3).

Solche unverkennbare Übereinstimmungen legen es nahe, auch in weniger in die Augen springenden Berührungspunkten mehr als eine Zufälligkeit zu erblicken. Jedoch bei dem großen Abstand, der in künstlerischer Beziehung die Holzschnitte des Baumgartenschen Druckes von den Nürnberger Leistungen trennt, kann sich diese Betrachtung vornehmlich nur auf die stecherische Ausführung erstrecken, deren Eigentümlichkeiten eben mit Vorliebe in der Behandlung des Beiwerkes zum Ausdruck kommen. In dieser Hinsicht verdient jedenfalls die wellenförmige Schraffierung Beachtung, die infolge häufiger Unterbrechung der Linienführung recht starke Unregelmäßigkeiten zeigt, z. B. bei dem Gewande der Hedwig auf Bl. A und G 4 sowie dem Rocke des knienden Mannes auf Bl. F oder auf dem Schilde eines Tartaren (Bl. I 5). Zu diesen Beispielen, die sich leicht vermehren ließen, bieten die Illustrationen des Schatzbehalters ganz verwandtes, ich begnüge mich auf die Kleidung Josefs sowie des Mose und Aaron in der 14. und 15. Figur aufmerksam zu machen.

---

[8]) a. a. O. S. 27.

[9]) Vgl. V. v. Logau: Beiträge zum Holzschnittwerk Michel Wolgemuts im Jahrbuch d. Kgl. preuß. Kunstsamml. 16. Bd. 1895. S. 236f.

Eine mehr als nur auf den Einfluß der Mode zurückzuführende Übereinstimmung scheint mir in einigen Stücken des Tischgerätes zu liegen. Dieses zeigt naturgemäß die Stilart, die um die Wende des 15. Jahrhunderts üblich war, und hat daher in allen drei hier in Rede stehenden Bildergruppen viel Ähnlichkeit. Auffallend wirkt sie jedoch bei der Form des Trinkgefäßes mit den drei Füßchen, das wir mehrfach in der Hedwigslegende (Bl. G 4, G 6) und im Schatzbehalter (Fig. 26, 41, 47, 65, 86) antreffen, sowie bei dem Kühleimer, von dessen Seitenwand drei kurze Beine auslaufen (Hedwigsleg. Bl. D; Schatzb. Fig. 26, 86; Chronik Bl. 94 b). Auch die Anwendung der ringelförmigen Vertiefung bei den Mauersteinen auf Bl. H 5 der Hedwigslegende und in mehreren Figuren des Schatzbehalters (35, 54, 64, 69) dürfte wohl ebensowenig auf Zufall beruhen wie das Vorkommen des hebräischen Buchstaben ש, den wir in beiden Drucken als Bannerverzierung finden (Hedwigsl. Bl. I 5; Schatzb. Fig. 58, 73 und 17 (?)).

Ich möchte diese Betrachtungen nicht beschließen, ohne einen kurzen Hinweis auf die Darstellung der menschlichen Körperformen in unseren Holzschnitten, bei denen sich der Abstand von ihrer Vorlage am größten zeigt. Zwar ist die Zeichnung der Personen in der Breslauer Handschrift der Hedwigslegende auch keine ganz einwandfreie, sie hätte aber für unseren Formschneider ein recht gutes Vorbild abgeben können. Indessen hat man den Eindruck, daß es gar nicht in der Absicht des Stechers lag, die Gestalten zu kopieren; sie zeigen vielmehr eine so auffallende Ähnlichkeit untereinander, daß man annehmen muß, er verwandte hier einen Typus, der ihm bereits zu einem gewohnheitsmäßigen geworden war. Leider ist dieses wenig befriedigend, und man findet kaum ein Bild, auf dem sich nicht die gröbsten Verzeichnungen, namentlich bei den Extremitäten in recht unangenehmer Weise bemerkbar machten. Es wäre nun freilich sehr gewagt, solche Figuren unseres Formschneiders mit denen des Schatzbehalters und der Chronik in Parallele stellen zu wollen, immerhin muß aber auf die Tatsache hingewiesen werden, daß sich gerade in der Wolgemutschen Schule bei der Darstellung des menschlichen Körpers ein recht auffallender Mangel an anatomischen Kenntnissen bemerkbar macht, ganz besonders in den »verrenkten Gliedmaßen und den grundschlecht gezeichneten Füßen«.[10])

Aus den angestellten Vergleichungen ergibt sich jedenfalls das eine mit Sicherheit, daß der Formschneider des Bilderschmuckes der Hedwigslegende aus der Wolgemutschen Stecherschule hervorgegangen ist.

Die Herstellung so umfangreicher illustrierter Werke wie des Schatz-

10) Vergl. v. Logau a. a. O. S. 232.

behalters und insbesondere der Schedelschen Chronik, die mit ihren 1809 Holzstöcken in der Geschichte der Buchillustration eine ganz einzigartige Stellung einnimmt,[11]) ließ sich nur mit Hilfe eines sehr zahlreichen Stecherpersonales ermöglichen, zumal die Zeit, innerhalb deren diese Massenproduktion erfolgte, eine für die damaligen Verhältnisse außerordentlich kurze war. Am 29. Dezember 1491 wurde der Vertrag mit Wolgemut und Pleydenwurff wegen Übernahme der Illustrationen zur Chronik abgeschlossen,[12]) und am 12. Juli 1493 — also bereits nach anderthalb Jahren — verließ die lateinische Ausgabe die Presse. Nach dem Erscheinen dieser Drucke trat in Nürnberg ein erheblicher Rückgang der Buchillustration ein, der einen Teil der Stecher genötigt haben wird, sich an anderen Orten nach Beschäftigung umzusehen. Aus diesem Grunde dürfte unser Formschneider seine Schritte nach dem Osten gerichtet haben und zwar, wie es scheint, zunächst nach Mähren.

Die Hedwigslegende ist das einzige illustrierte Werk, das Baumgarten herausgegeben hat; was sich sonst an xylographischen Leistungen in seinen Drucken findet, beschränkt sich auf Initialen, Druckerzeichen und einige Titelholzschnitte. Daß ein so dürftiges Material für Vergleichungen nur geringe Anhaltspunkte bieten kann, ist selbstverständlich; gleichwohl möchte man geneigt sein, die sich bereits in den Olmützer Drucken Baumgartens findenden Holzschnitte demselben Stecher zuzuschreiben, der die Bilder zur Hedwigslegende lieferte. Sowohl der Holzschnitt mit der Gegenüberstellung des päpstlichen und des Olmützer Episkopalwappens[13]) bestärkt uns in dieser Annahme, noch mehr aber die Darstellung der drei Frauen unter dem Kreuze Christi auf dem Titelblatt der »Stigmiferae virginis Luciae de Narnia facta admiratione digna« (Olomucz 1501 per Conr. Baumgarten),[14]) wo die Übereinstimmung in der stecherischen Ausführung mit den Illustrationen der Hedwigslegende unverkennbar ist.

Unser Interesse nehmen jedoch vor allem zwei Holzschnitte in Anspruch, die Baumgarten mehrfach während seiner Olmützer Tätigkeit benutzte, nämlich das Druckerzeichen mit dem zwei Schilde haltenden Engel und die Darstellung des h. Wenzel. Der erstgenannte Formschnitt zeigt mit denjenigen der Hedwigslegende eine Verwandtschaft, die wohl

---

[11]) L. Baer: Die illustr. Historienbücher des 15. Jahrh. Straßb. 1903. S. 172.

[12]) H. Thode: Die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh. Frankf. a. M. 1891. S. 156 f. u. S. 239 ff.

[13]) Findet sich zuerst im Tractatus de secta Waldensium des Augustinus de Olomutz vom J. 1500.

[14]) Im Besitze der k. k. Hofbibliothek zu Wien, der ich auch an dieser Stelle für die gütige Verleihung des Exemplares den verbindlichsten Dank ausspreche.

schwerlich auf Zufall beruhen dürfte; wir haben hier die gleichen starken Umrißlinien der Zeichnung, dieselbe Behandlung des Faltenwurfs und in der Gestalt des Engels offenbare Einwirkungen der Nürnberger Schule. Auch Alwin Schultz hat sich über dieses Signet, das sich nur mit abgeändertem Wappen gleichfalls in den von ihm in Breslau entdeckten Fragmenten des Baumgartenschen Druckes des Computus totius fere astronomiae findet, dahin geäußert, daß der Holzschnitt ganz in der Weise Wolgemuts gearbeitet ist.[15] Dieselben Einflüsse verrät auch der in zweifacher Ausführung vorkommende h. Wenzel, dessen feinere Linienführung jedoch in der Hedwigslegende nur ausnahmsweise in der figurenreichen Darstellung des Tartareneinfalls (Bl. I 5) angetroffen wird. Für unsere Untersuchung hat der Holzschnitt aber noch eine ganz besondere Bedeutung, weil der Stecher dieser Arbeit sein Monogramm H ♁ F hinzufügte. Soweit unsere Kenntnis reicht, läßt sich sowohl das Signet mit dem Engel wie auch der h. Wenzel bis zum Jahre 1499 zurückverfolgen. Wir begegnen beiden zuerst in dem von Konrad Stahel zu Brünn gedruckten Psalterium secundum ritum ecclesiae Olomucensis,[16] wo das neben dem Haupte des Engels befindliche Band die angeführte, später aus dem Holzstock entfernte Jahreszahl trägt. Aus diesem gleichzeitigen Vorkommen der beiden Holzschnitte kann man wohl auf einen gemeinsamen Ursprung schließen und somit auch das Druckerzeichen demselben Monogrammisten zuschreiben.

Im Jahre 1499 erlosch die Ausübung der Buchdruckerkunst in Brünn; gleichzeitig begann sie aber in Olmütz, wohin der frühere Genosse Stahels, Mathias Preunlein, seine Druckerei verlegt hatte.[17] Aber schon im folgenden Jahre überließ er den Ort der Wirksamkeit Baumgartens, der auf diese Weise in den Besitz jener beiden, zuerst in Brünn benutzten Holzstöcke gekommen sein mag. Die bereits angeführte Verwandtschaft dieser ältesten Formschnitte, vor allem jenes Druckerzeichens mit den späteren xylographischen Beigaben der Baumgartenschen Presse legt jedoch die Vermutung nahe, daß auch der Holzschneider mit dem Zeichen H ♁ F bei Verlegung des Buchdrucks von Brünn nach Olmütz seinen Aufenthaltsort wechselte und hier mit Baumgarten geschäftliche Beziehungen anknüpfte, die er dann in Breslau beim Drucke der Hedwigslegende fortsetzte.[18]

15) Zeitschrift des Ver. f. Geschichte u. Altertum Schlesiens, 14. Bd. 1878. S. 243. Ich mache ausdrücklich darauf aufmerksam, daß es sich bei diesem Druckerzeichen nicht um einen Nachschnitt handelt, vielmehr benutzte Baumgarten auch hier den ursprünglichen Stock nur mit Abänderung des Wappens.

16) Vgl. die eingehende Beschreibung der Inkunabeln Böhmens und Mährens von A. Schubert im Zentralbl. f. Bibliothekswesen. 16. Jahrg. 1899. S. 182 f.

17) Vgl. A. Schubert a. a. O., S. 54 f.

18) Für die Annahme einer Fortdauer dieser Beziehungen auch während der Druckertätigkeit Baumgartens zu Frankfurt a. O. fehlen sichere Grundlagen. Mehrfach

Leider ist die Person unseres Formschneiders in Dunkel gehüllt, und vergebens sucht man sein Monogramm in den Künstlerverzeichnissen. Das Schicksal eines bewegten Lebens, das er vielleicht mit Baumgarten teilte, mag Schuld daran sein, daß seine Person schon früh der Vergessenheit anheimgefallen ist.

haben Initialen in Drucken aus jener Zeit ein Monogramm H M. Dagegen findet sich in einem der Breslauer Univ.-Bibliothek gehörigen Exemplare des 1499 zu Mainz gedruckten Missale Vratislaviense ein mit einer ankerförmigen Marke bezeichneter Holzschnitt des Breslauer Stadt- und Bistumswappens vorgeheftet, der im Zusammenhang mit der Werkstatt des Formschneiders der Hedwigslegende stehen dürfte.

Zwei Orley-Schüler.

Von **Wilhelm R. Valentiner.**

Noch besteht keine Ikonographie der Epiphanienbilder in der älteren niederländischen Kunst, wie sie für die der deutschen und florentinischen Malerei zusammengestellt wurde. Sicher ergäbe die freilich mühselige Arbeit wertvolle Resultate. Die Entwicklung der primitiven Kunst in Holland und Belgien könnte fast allein an diesen Darstellungen dargelegt werden, deren Zahl die der entstandenen Adorationen in Deutschland und Italien während der Renaissancezeit noch übertrifft. Auch ließen sich eine Reihe anonymer Künstler sondern, wie beispielsweise der Meister der großfigurigen Anbetungen in den Uffizien (Nr. 585 van Eyck), in Stuttgart (Nr. 121) und in Antwerpen (K. Fyoll) — vielleicht der Meister von Frankfurt[1]) —, der holländische Maler des Meißner Dombildes, welcher jenem Künstler sowie dem Verfertiger der bedeutenden Epiphanie in Utrecht (Dülberg, Frühholländer II 7) nahesteht und das Gemälde des Bosch im Prado vielleicht aus einem Stich kannte, die zwei oder drei Künstler der Herri met de Blesgruppe, derjenige des kleinen Antwerpener Triptychons (als »L. v. Leiden«), welcher ihr halb und halb angehört und eine Beweinung in Karlsruhe (Nr. 136 »Kölnisch«) und vielleicht ein ähnliches Bild der Versteigerung Ruffo de Bonneval (Nr. 9 J. v. Schoorel) geschaffen hat.

In Belgien sind ungleich mehr Adorationen entstanden als in Holland, aber doch hat sich auch in dem nördlichen Gebiet jeder bedeutendere Künstler ein oder mehrere Mal in diesem Motiv versucht, von Dirk Bouts und Geertgen an bis zu Engelbrechtsen (nach v. Mander), Lucas v. Leyden, Jan Mostaert, Jan Swart und Jan Scoorel. Gerard David verpflanzt ein Kompositionschema nach Brügge, welches dort von Nachfolgern weitergebildet wird. Jacob Cornelisz andrerseits scheint sich in Holland wieder mit einer Epiphanie (Neuwied, datiert 1517) einzuführen, falls er 1516 von Antwerpen zurückkehrte.[2]) In der Scheldestadt aber

[1]) Das Antwerpener Bild schreibt Dr. Friedländer dem Meister von Frankfurt zu. Nach ihm befindet sich eine freie Wiederholung in Wien.

[2]) Es darf wol als sicher angenommen werden, daß Jacob Cornelisz identisch ist mit dem von 1507—1516 in Antwerpen erwähnten Jacob von Amsterdam, der

leistete man das Erstaunlichste, bedenkt man allein, was die Werkstatt des Meisters vom Tode Mariä und die des Herri met de Bles an Anbetungsdarstellungen hervorbrachte. Doch stand auch Brüssel mit Orley und seinen zwei im Folgenden beschriebenen Schülern nicht zurück.

Frägt man sich, welche Faktoren für die Künstler bestimmend waren, wenn sie sich wieder und wieder mit demselben Stoffe beschäftigten, so darf einmal auf einen kulturellen hingedeutet werden. Wie man nachgewiesen hat, nahm der Marienkult mit der Veräußerlichung der Religion vor und noch während der Reformationszeit zu. Die Holländer, die stärker von dem neuen Geist erfaßt wurden, gaben schon jetzt ihr Bestes in Darstellungen der Passion und des Alten Testamentes, während in Belgien, irre ich mich nicht, der Zahl und der Bedeutung nach diejenigen religiösen Stoffe voranstehen, welche mit dem Kult der Maria oder weiblicher Heiligen zusammenhängen. — Daneben kommen künstlerische Momente in Betracht. Die Dreikönigsdarstellung bot Gelegenheit, die Kenntnis der neuerdings in Italien erworbenen Architekturperspektive zur Anwendung zu bringen. Man konnte im Sinne des Renaissancegeschmackes Ruinen aufbauen mit anstoßenden weiten Bogenhallen, die von seltsam gezierten Säulen und grotesk ornamentierten Pilastern gestützt wurden. Herrlicher Reichtum von prächtigen Brokat- und Schillerstoffen, von flatternden Seidenbändern, von glitzernden Rüstungen, Waffen und Helmen, an deren Verzierungen die Niederländer ihre Freude am Messingschmuck betätigten, ließ sich entfalten. Dazu konnte der Künstler dartun — vor allem der Antwerpener Herri met de Bles verstand dies —, wie der Raum nicht nur mit Lineal und Zirkel exakt gebildet werden müsse, wie er auch durch zahlreiche immer kleiner werdende Figurengruppen, die in bestimmten Abständen angeordnet wurden, bis in weite Tiefen hinein kontinuierlich verdeutlicht werden könne. Alle diese neuen Weisheiten und zuletzt noch die von Massys begründete Kunst einer Farbenkomposition, bei der zarte gebrochene Töne in bisher ungekannter Differenzierung geistreich auf der Fläche verteilt wurden, konnte bei dem dankbaren Stoffe zur Geltung gebracht werden. — Endlich mag gerade in der verschwenderischen Handelsstadt Antwerpen, welche eine eigene sensible Luxuskunst pflegte, die Mode die armselige Begleiterin des Reichtums Herrscherin gewesen sein und

mehrere Schüler annahm. Scheibler, der zuerst auf die Stelle in den Liggeren aufmerksam machte, drückt sich, wie ich glaube, zu vorsichtig aus. Das Altarwerk in Neapel ist offenbar während seines Aufenthaltes in dieser Stadt entstanden: die niederländischen Gemälde der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in süditalienischen Sammlungen scheinen alle Antwerpner, höchstens Brüsseler, nicht aber holländischer Abkunft Antwerpen stand auf der Höhe seines Exporthandels.



im Bunde mit der Ateliertradition die häufige Wiederholung derselben Kompositionen verlangt haben.

Gewiß sind die äußerlichsten Motive bei den zwei Malern bestimmend gewesen, deren Werk ich kurz zusammenzustellen versuche. Es sind Meister zweiten Ranges, die an ihren Lehrer Orley — der selbst kein genialer Künstler war — nicht heranreichen, die nur dazu beitragen, das unklare Bild der niederländischen Malerei in den zwanziger und dreißiger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts zu verwirren. Sie gehören zu den Naturen, welche immer mit denselben dürftigen eigenen Ideen oder mit denen anderer prunken und durch eine nicht geringe Fruchtbarkeit das Niveau der Kunsthöhe der Zeit herunterdrücken. Ihre Haupttätigkeit bestand darin, Anbetungsdarstellungen anzufertigen. Von dem einen sind mir sechszehn, von dem andern sieben bekannt, sicher nur ein Teil selbst der erhaltenen Werke.

Ich zähle zunächst die Gemälde des ersten, der schon seinen Namen besitzt, des Meisters der Utrechter Adoration, auf.

1. Blaschkow (in Böhmen) Sammlung Gaston de Mallmann: Verkündigung. Rechts kniet Maria vor einem Lesepult, von links kommt der Engel mit dem Schriftband.

2. Brüssel, Museum, Nr. 591: Anbetung der Könige. Mitteltafel eines Triptychons, Kniestück; Wiederholung der Komposition des großen Utrechter Altarwerkes mit kleinen Veränderungen. Nach Dülberg (Frühholländer II, S. 16) südniederländische Nachbildung des Utrechter Originals.

3. — Nr. 578: Triptychon, in der Mitte die Anbetung der Könige mit seitlicher Anordnung, rechts Maria und Joseph, links die drei Könige, der eine den Hut schwenkend; auf den Flügeln links die Anbetung des Kindes, rechts die Flucht nach Ägypten. Ganze Figuren.

4. Gent, Museum: Fragment einer Anbetung der Könige. Links ist noch das Kind sichtbar und Joseph. Von rechts kniet der erste König, neben dem der zweite steht. Im Mittelgrund packen zwei Männer einen Koffer aus.

5. Haag, Mauritshuis, Nr. 433: Triptychon mit dem Götzendienst Salomons in der Mitte, dem Besuch der Königin von Saba auf dem einen, der Erscheinung Jehovas vor Salomon auf dem andern Flügel. Stiftung von W. S. Maertensz und A. C. Eeuwoutsz; der erstere in St. Gudule in Brüssel begraben.

6. Hannover, Kestnermuseum, Nr. 31: Anbetung der Könige. Rechts Maria und Joseph, von links nahen die drei Könige.

7. Heidelberg, Privatbesitz (Prof. Lossen): Anbetung der Könige. Mittelstück eines Triptychons. Maria sitzt in der Mitte, rechts kniet

der älteste König, dahinter der Mohr; von links naht der zweite König; einer vom Gefolge trägt eine sternbesäte Fahne; links hinten ein Knecht im Stall. Nicht sehr gut erhalten.

8. Karlsruhe, Gemäldegalerie, Nr. 145 (Art der Frühzeit des Herri met de Bles): Anbetung der Könige. Zentrale Anordnung. Datiert 1519. Mittelstück eines Triptychons. Die Flügel in Basel Nr. 110 und 111; auf dem einen die Anbetung des Kindes, auf dem andern die Flucht nach Ägypten.[3])

9. Leiden, im Besitz von Herrn Archivar Overvoorde, leihweise in der Lakenhal ausgestellt: Kreuzigung. Links vor den Kreuzen Maria, Johannes und zwei Frauen. Dahinter Longinus und ein Reiter. Rechts der Hauptmann zu Pferd, zwei Soldaten und zwei andere Männer. Magdalena umfaßt das Kruzifix.

10. Leiden, St. Annahofje: Triptychon mit der Anbetung der Könige. In der Mitte rechts Maria, links der erste König kniend, neben ihm der zweite stehend; auf dem linken Flügel der Mohr, auf dem rechten Joseph. Ganze Figuren.

11. München, Pinakothek, Nr. 162—164: Triptychon mit der Epiphanie. Wiederholung des Utrechter Hauptwerkes mit Veränderungen. Kniestück.

12. Utrecht, erzbischöfl. Museum: Triptychon mit der Anbetung der Könige, die auf die drei Tafeln verteilt ist. In der Mitte vier Figuren, links der Mohr, rechts Joseph. Kniestück. (Dülberg, Frühholländer II.)

13. — Kleineres Triptychon mit der Adoration in der Mitte, rechts die Flucht nach Ägypten, links Anbetung des Kindes. Ganze Figuren. Fraglich, etwas abweichende Typen.

14. — Sippenbild.

15. Wien, Czernin: Zwei Flügel, auf dem einen der Mohr, auf dem anderen Joseph. Wiederholung der Seitenteile des großen Utrechter Triptychons mit anderer Landschaft, mit veränderten Kostümen; der Mohr hält den Szepter nach oben statt wie dort nach unten.

16. Wörlitz: Replik des Utrechter Hauptwerkes nach Dülberg, Frühholländer II S. 16, mir nicht bekannt.

17. Versteigerung Ruffo de Bonneval de la Fare in Brüssel, 23. Mai 1900, Nr. 7 (»Orley«): Anbetung der Könige. Halbfigurige Breitkomposition auf einer Tafel.

---

3) Hymans (C. v. Mander I, 111) schreibt die Bilder Jacob Cornelisz zu, vielleicht, wie der Baseler Katalog vermutet, auf Grund des Triptychons im Haag, das eine Zeitlang diesem mit Unrecht gegeben wurde.



18. Dieselbe Versteigerung Nr. 8 (»Orley«): Anbetung der Könige, Triptychon. In der Mitte im Dreiecksaufbau rechts Maria, links der älteste König, dazwischen Joseph. Auf dem linken Flügel der zweite König, auf dem rechten der Mohr. Ganze Figuren.

19. Versteigerung bei Fred. Muller in Amsterdam in einem der letzten Jahre, Auktionskatalog Nr. 46: Anbetung der Könige, Triptychon. Veränderte Wiederholung des vorigen.

20. Dieselbe Versteigerung Nr. 47: Anbetung der Könige, Halbfiguren. Triptychon. In der Mitte im Dreiecksaufbau Maria, der älteste König und Joseph. Rechts und links die zwei anderen Könige.

21. Versteigerung bei Helbing in München 1901 (»Jan Swart«), (Reproduktion in Helbings Monatsberichten I, Heft 5, Taf. 5): Anbetung der Könige auf einer nahezu quadraten Tafel, ganze Figuren. Rechts Maria und Joseph, links die drei Könige und zwei Männer vom Gefolge.

22. Versteigerung Gräfin Rümerskirch (Salzburg) bei Helbing in München, 23. März 1903 Nr. 99 und 100 (»Utrechter Schule«):

a) Die Gefangennahme Christi. Links der Judaskuß, rechts vorn Petrus und Malchus, links hinten Christus am Ölberg.

b) Die Auferstehung. Christus steht mit dem Kreuzesstab in der Hand auf dem geschlossenen Sarkophag, den fünf Bewaffnete umgeben. Rechts hinten die drei Kreuze. (Vorher oder später noch einmal bei Helbing versteigert als »Meister der Anbetung der hl. drei Könige«.)

23. Zeichnung in der Albertinasammlung in Wien (Schönbr. u. Meder 635): Madonna auf einem Thron mit zwei weiblichen Heiligen, links hinten Joseph. Fraglich.

Nach Dülberg gibt es in »italienischen Museen bis nach Palermo hin« Wiederholungen des Utrechter Hauptbildes. In Oberitalien sind mir nur Werke des gleich zu besprechenden zweiten Orleyschülers, der leicht mit dem Meister der Utrechter Adoration zu verwechseln ist, begegnet. Die Esthergeschichte in Bologna, die Dülberg in diesem Zusammenhang erwähnt, zeigt wohl in der Dekoration (man vergleiche auch die Albertinazeichnung) einige Beziehungen, die mir aber für eine Zuweisung an den Künstler nicht entscheidend genug scheinen.

Sollte die Zusammengehörigkeit der aufgereihten Werke begründet werden, so wäre mit den Tafeln in Utrecht, München, Wien, Brüssel, Wörlitz zu beginnen. Da sie unter sich fast identisch sind, so ist nur darauf hinzuweisen, daß sich dabei nicht Kopien von andrer Hand befinden, wie man bisweilen annimmt, vielmehr die Werke, nach der gemeinsamen Technik zu urteilen, im Einzelnen veränderte Wiederholungen eines und desselben Meisters sind. Ebenso ist der Zusammenhang der zweiten Gruppe von Adorationen, der Kompositionen in ganzer

Figur, mit den Bildern der Versteigerung bei Helbing, in Hannover, im St. Annahofje in Leiden evident. Einige Figuren sind fast wörtlich wiederholt, wie der älteste König auf dem Leidener Bild und dem bei Helbing, der zweite auf letzterem und dem in Hannover. Der Künstler hat ein gewisses Repertoire von Gestalten, die er mit kleinen Variationen in den Kostümen bald hier bald da aufstellt, so daß der Nachweis der Gemeinsamkeit einer Gruppe und dieser wieder mit einer anderen recht leicht gemacht ist. Wiederholt der Künstler die ganze Komposition, wie bei dem Triptychon der Auktion de Ruffo Nr. 8 und dem der Amsterdamer Versteigerung Nr. 46, so sind die Veränderungen im Detail doch wieder so selbständig, daß unmöglich an einen Kopisten gedacht werden kann. Die beiden anderen Werke, die auf diesen Auktionen vorkamen, beides Darstellungen in Dreiviertelfiguren, die unter sich in der Stellung des Kindes übereinstimmen, vermitteln zwischen der ersten und zweiten Gruppe, indem der Joseph der Auktion bei Fred. Muller Nr. 47 mit seiner lehrhaft vorgestreckten Rechten und seinem Strohhut auf dem Kopfe ganz der des Leidener Altarbildes ist und andrerseits der Typus der Maria, die Bildung ihrer Hände auf dem von Ruffo verkauften Bild gut mit dem Utrechter Hauptwerk zusammengeht.

Etwas mehr Interesse als diese Reihe von wenig inhaltsvollen Adorationen gewinnen uns die fünf Darstellungen mit anderen Motiven ab, das Triptychon im Haag, das Bild von Overvoorde, die zwei Tafeln der Versteigerung Gräfin Rümerskirch, die Albertinazeichnung. Die Leidener Kreuzigung, ein relativ frühes, noch mit einiger Sorgfalt ausgeführtes Werk, ist in der gedämpften dumpfen Farbstimmung, aus der hie und da ein paar kräftige Töne hervorleuchten, in der reich gegliederten und doch geschlossen komponierten Landschaft ein recht annehmbares Gemälde, obgleich der Künstler in dem anerkennenswerten Bestreben zu charakterisieren mehrfach in die Karrikatur verfällt. Ähnlich, wie auf den zeitlich nahestehenden Passionsszenen der Auktion bei Helbing, die sich gut zum Vergleich eignen! Kehrt doch das abschreckende Profil der Magdalena und des berittenen Hauptmannes mit der hängenden Nase und dem vorgeschobenen Kinn fast genau bei dem Christus der Gefangennahme wieder, während der Gekreuzigte auf dem Leidener Bild die gleiche merkwürdige Zeichnung der Beine wie dort der Auferstandene aufweist. Andere Vergleichspunkte bilden Longinus hier, der schlafende Wächter links am Grab dort, der Landsknecht mit dem Spitzbart rechts vorn auf der Kreuzigung, dessen Typus auf der Gefangennahme vorkommt, die seltene Form des aufgerollten Schildes, die Augenfalten der Gewänder, die Landschaft. Auch die seltsame Ohrbildung, an der ein



berühmter italienischer Gelehrte seine Freude gehabt hätte, ist für den Meister charakteristisch.

Diese gab wohl zuerst Veranlassung, das Haager Triptychon mit der großen Utrechter Adoration zusammenzustellen.[4]) Fast wäre die groteske Ohrform schon allein Grund genug, um diese zwei Werke demselben Künstler zuzuweisen. Denn sie wiederholt sich bei keinem Meister der Zeit, obgleich eine Anregung zu der Bildung vielleicht in Engelbrechtsens breiten Ohrmuscheln gegeben war. Da man neuerdings aber wieder Zweifel an der Zusammengehörigkeit ausgesprochen hat,[5]) so weise ich noch auf einige Merkmale des Künstlers, die sich an den meisten seiner Werke, und so auch an den Haager Tafeln beobachten lassen. Dazu gehört vor allem die Bildung des Mundes: Er ist klein, rundlich, fischähnlich geformt, gewöhnlich leicht geöffnet, so daß die Köpfe einen geistlos lächelnden Ausdruck erhalten. Die Finger haben, wie Dülberg schon bemerkte, besonders lange Nägel. Die mehrfach vorkommende Handhaltung, bei der die vier Finger horizontal ausgestreckt sind und der Daumen anliegt (Haag, Karlsruhe, Versteigerung in Amsterdam) könnte er von Herri met de Bles übernommen haben, dem er auch das Motiv des Hutlüftens in der Anbetungsdarstellung absah. Den Kapuzenmann, der im Hintergrund des Haager Triptychons und ganz in demselben schmutziggelben Kostüm auf der Anbetung im St. Annahofje vorkommt, kennt ebenfalls der Antwerpener Meister, wenngleich der Künstler ihn auch Engelbrechtsen entlehnt haben könnte. Ein Typus, der des alten Königs auf dem Utrechter Hauptbild und auf der Karlsruher Anbetung und des alten Mannes rechts auf dem Mittelbild des Haager Werkes, wird auf ein wirkliches Modell zurückgehen. Sonst sind die Gestalten in der Gesichtsbildung, wie schon bemerkt, recht schematisch und einförmig. Mehr Geschick beweist der Künstler im Entwerfen von Ornamenten, im Komponieren phantastischer Architekturen und kunstgewerblicher Gegenstände, wie der Gefäße der drei Könige, obgleich dem Künstler der Sinn für organische Durchbildung, für feine Ausführung vollkommen mangelt. Auch ist er ein schwacher Zeichner und versteht es nicht, kreisförmige Gebilde korrekt wiederzugeben, was um so verwunderlicher ist, als er es liebt, Ringe an seinen Säulen oder Szeptern oder Prunkgegenständen anzubringen. An seinen Dekorationen läßt sich gut das Eindringen der Renaissance beobachten. Die 1519 datierte Anbetung der Könige in Karlsruhe steht mitten im Übergang.

4) C. Hofstede de Groot hat schon vor mehreren Jahren erkannt, daß die beiden Werke von einer Hand herrühren. Neuerdings hat wieder Dülberg darauf hingewiesen.

5) W. Martin in »De Nederlandsche Spectator«, 1904 Dez., gelegentlich der Besprechung von Dülbergs Frühholländern Bd. II.



Die zeitliche Anordnung der übrigen Werke ist nicht ganz leicht, wenngleich sich sagen läßt, daß die Haager Tafeln, die Karlsruher und die Utrechter Anbetung, sowie die Albertinazeichnung, vielleicht auch das Gemälde in Hannover, in derselben Periode entstanden sein müssen. Es ist die Zeit, in welcher der Künstler am stärksten unter dem Einfluß des Bles stand, vielleicht eine Übergangsphase zwischen einer Nachfolge des Engelbrechtsen und des Orley, ein Aufenthalt in Antwerpen zwischen einem solchen in Holland und in Brüssel. Da der Meister für Leiden und vermutlich auch für Utrecht tätig war und zudem holländisches Temperament und holländische Formensprache aus seinen Gemälden spricht, so könnte man annehmen, daß er Holländer von Abstammung war, vielleicht Leidener; denn der Stifter der kleinen Kapelle des St. Annahofjes wird sich für die Herstellung des Altargemäldes vermutlich an einen einheimischen Künstler gewandt haben; auch die andere kleine Tafel der Kapelle, die dreißig Jahre später geschenkt wurde, ist das Werk eines Leidener Künstlers, wie ich glaube, Aerties von Leiden. Freilich darf nicht verschwiegen werden, daß der Annahme einer Entwicklung von holländischen Stileigentümlichkeiten nach denen des Antwerpener und Brüsseler Künstlers hin die Schwierigkeit im Wege steht, daß bereits die Werke, welche den Einfluß des Engelbrechtsen verraten wie die Leidener Kreuzigung, die Tafeln mit den Passionszenen die Kenntnis des Orleystiles vorauszusetzen scheinen, wie denn überhaupt dieser Meister in erster Linie vorbildlich für unseren Künstler wurde. Ihm entnahm er das Schema seiner Anbetungskompositionen, die niedrigen gedrungenen Verhältnisse seiner Figuren, die Vorliebe für Waffen, Rüstungen, kriegerisches Gefolge, das Bestreben nach vereinfachender dekorativer Gestaltung, das ihn wie Orley gelegentlich dazu führte in lebensgroßem Maßstab zu entwerfen. Dem gegenüber äußern sich die Beziehungen zu Engelbrechtsen in unwesentlicheren Dingen. So scheint der Aufbau der Landschaft auf den Passionsbildern, der Wechsel von mäßig ansteigenden Höhen und einzelnen schroffen Felsen, von still verborgenen Bauernhütten, vor denen eine vereinzelte dichtbelaubte hohe Baumgruppe aufragt, und einer in der vordersten Talsenkung sich breit ausdehnenden Stadt, dem Hintergrund der Werke des Leidener Hauptmeisters, etwa dem Beweinungsaltar entnommen. Auch die mageren Gesichter mit vortretenden Backenknochen auf diesen Bildern, eine Einzelheit wie die, daß die Schächer im Gegensatz zu Christus an unbehauenen Kreuzen hängen, die eigentümliche Verkürzung des Kopfes der links stehenden weiblichen Heiligen auf der Albertinazeichnung, erinnert an ihn.

War der Künstler Leidener Herkunft, so braucht man sich nicht lange nach dem Grund zu fragen, der ihn bestimmt haben könnte, nach

Belgien zu ziehen. Van Mander erzählt von Cornelis Cornelisz Kunst, dem einen Sohn des Engelbrechtsen, daß er sich für einige Jahre nach Brügge begeben habe, da in der Heimatsstadt nichts zu verdienen war. Dessen Lebenszeit muß mit der des Meisters der Utrechter Adoration zusammenfallen. Doch wäre es verwegen, auf Grund unsicherer Hypothesen an eine Identifizierung denken zu wollen.

Eine Kreuzung von Elementen des Stiles des Orley und Bles charakterisiert auch den Zwillingsbruder dieses Künstlers, den ich nach einem seiner besseren Werke den Meister des Dresdener Triptychons nenne. Folgende Werke scheinen mir von seiner Hand:

1. Brüssel, Museum Nr. 119: Triptychon mit der Anbetung der Könige in der Mitte, links die Verehrung des Kindes, das auf einem Pilastersockel liegt, rechts die Darstellung im Tempel.

2. Dresden, Gemäldegalerie, Nr. 809: Triptychon, Mitte: Anbetung der Könige, links Verehrung des Kindes durch Maria, das Kind liegt am Boden auf dem Mantel der Maria; rechts Darstellung im Tempel.

3. Genua, Pal. Bianco (als Q. Massys): Anbetung der Könige in der Mitte, links Verkündigung, rechts Ruhe auf der Flucht. Das Mittelbild veränderte Wiederholung der Dresdener Adoration.

4. Gotha, Museum: Triptychon, in der Mitte Anbetung der Könige, links Anbetung des Kindes durch Maria, rechts Beschneidung. Vielleicht vom Meister der Utrechter Adoration.[6])

5. Mailand, Brera: Anbetung der Könige, Mittelstück eines Triptychons. Wiederholung der Dresdener Komposition.

6. München, Nationalmuseum: Dreiteiliger Flügelaltar in der Mitte die Kreuzigung, links die Kreuztragung, rechts die Grablegung.

7. Schleißheim: Triptychon mit der Anbetung der Könige in der Mitte (Wiederholung der Dresdener Komposition), der Verkündigung auf dem linken, der Ruhe auf der Flucht auf dem rechten Flügel.

8. Worms, Freiherr v. Heyl: die Verkündigung, Düsseldorfer Ausstellung 1904 Nr. 175.

9. Versteigerung in Köln (Lempertz) in einem der letzten Jahre: Triptychon, Mitte: Anbetung des Kindes durch Maria, Hirten und Engel, links Verkündigung an Maria, rechts Beschneidung.

---

[6]) Die Unterschiede der beiden Künstler waren mir, als ich das letzte Mal in Gotha war, noch nicht ganz klar. Ich schrieb das Werk damals dem Meister des Dresdener Triptychons zu. Nach meinen Notizen muß aber das Mittelbild fast identisch sein mit dem Bild bei Lossen in Heidelberg, das sicher von dem Künstler des Utrechter Werkes herrührt.



Einen allgemeinen Zusammenhang mit dem Stil des Künstlers zeigen noch die Anbetung der Könige in Groß-Kochberg (Erfurter Ausstellung), die Madonna bei Schulte in Berlin (Düsseldorfer Ausstellung), eine Verkündigung in der Sammlung Hoogendijk im Haag. An Nr. 9 erinnert in einigen Punkten die altertümlichere Anbetung des Kindes durch die Hirten auf der Versteigerung de Ruffo de Bonneval de la Fare, Brüssel 1900 Nr. 2 (»Engelbrechtsz«).

Ohne weiteres ist ersichtlich, daß die Werke in Dresden, Genua, Mailand, Schleißheim von derselben Hand herrühren. Es sind freie Wiederholungen der gleichen Komposition, bei denen Änderungen allein in der Stellung der Figuren zu einander, in den Hintergrundsgestalten, in der Architektur vorgenommen sind. Das Brüsseler Triptychon erscheint dem Dresdener überlegen, die Figuren sind gestreckter, geistreicher und sensibler gezeichnet, der Stil steht dem des Bles noch näher als in jenem Werk. Ein näherer Vergleich, der sich bei der Wiedergabe derselben Darstellungen auch auf den Flügeln leicht anstellen läßt, erweist aber doch die gleiche Hand in der Ausführung. Schon die allgemeine Anordnung wie die Formen der Architektur sind sehr verwandt: die gedrückten Rundbogen, von denen hie und da konstruktiv sinnlose halbgotische Steinornamente hängen, die Rosette am Ende der Renaissancehalle, der von dicken Säulen getragene Tisch auf der Darstellung im Tempel, über dem hoch oben ein Baldachin schwebt. Aber auch einzelne Typen ergeben Vergleichspunkte, wie die Frau auf dem rechten Flügel, die mit der Kerze in der Hand in Gedanken versunken zum Altar schreitet, der Kopf des ältesten Königs, der Engel mit dem Band auf der linken Tafel, welcher den längst am Ziel angelangten Hirten erscheint. Mit dem Brüsseler Werk ist auch der Übergang zu dem der Kölner Versteigerung gewonnen, das nach der Datierung in den zwanziger Jahren entstanden ist und mit jenem zusammen zu den geschicktesten Kompositionen des Künstlers gehört. Die Architektur, in deren Formen er ebenso wie der ihm verwandte Künstler mannigfaltiger als in seinen Gestalten ist, macht einen reichen und anmutigen Eindruck (der Erker an der Säulengalerie kehrt ähnlich auf dem Bild in Genua wieder). Im Mittelbild ist der stürmische Jubel über die Geburt des Kindes in den exzentrisch verzückten Gesten, den rauschend flatternden Gewändern der Engel, die wie von einem Wirbelwind in Scharen getrieben werden, in dem eilig herbeilaufenden Joseph, der vor Aufgeregtheit die schützende Hand viel zu hoch über die Kerze hält, lebendig empfunden.

Es wäre zwecklos, viele Worte über den Künstler zu verlieren. Über ihn wie über seinen Geistesgenossen, der ihm manchmal so nahe kommt, daß man versucht sein könnte ihn mit jenem zu identifizieren.

Beide sind von der Natur ebenso weit entfernt wie von einem dekorativen Phantasiestil, um den sie sich mühen. Kleine Erfolge in dem Streben nach geschlossener Flächenkomposition — der Utrechter wendet gelegentlich den italienischen Dreiecksaufbau an — nach Stimmungstönen in der Landschaft, die diesem bisweilen glücken, oder sprechendem Mienenspiel, das die Gestalten des Vlamen manchmal auszeichnet, wiegen nicht den Mangel an guter gesetzmäßig sich entwickelnder Raumdisposition, an mannigfaltiger Charakteristik der Typen, selbst nur an korrekter Zeichnung und solider Mache auf. Die zierliche Beweglichkeit der Gestalten des Bles wird zur angelernten Manier und abgezirkelten Pedanterie, das kriegerische Gepränge des Orley zum unwürdigen Aufputz. Wo die Künstler zusammen vertreten sind, wie in der Brüsseler Galerie, fallen sie mit einigen anderen Geistesverwandten unter dem Zug würdig feierlicher Primitiven und dem feinsinniger vlämischer Renaissancekünstler, die einen raffinierten Dekorationsstil für Kunstaristokraten ersannen und schwierigste Probleme virtuos und stets reizvoll lösten, durch ungehobeltes Benehmen auf. Sie verdienen kaum den Namen: handwerksmäßige Künstler, da sie vom Handwerker wenig, vom Künstler noch weniger in sich trugen.

Inzwischen ist mir noch je ein Werk des einen und des anderen Künstlers bekannt geworden. Das eine nur durch eine Photographie. Es ist ein Triptychon in Palermo, welches in der Mitte eine Anbetung des Kindes durch Maria und Engel, links eine Verkündigung, rechts die Madonna mit dem Kinde an der Brust in einer Landschaft zeigt. Den besprochenen Werken des Meisters des Dresdener Triptychons wäre es als Nr. 10 anzufügen.

Das andere, eine Arbeit des Meisters der Utrechter Adoration (als Nr. 24 der Liste) befindet sich im Museum von Alkmaar und stammt aus dem katholischen Waisenhaus der Stadt. Die Herkunft weist also wie die einiger anderer Werke auf Holland als Heimat des Künstlers. Dargestellt ist in der Mitte eine Anbetung der Könige in ganzen Figuren, welche die Komposition in Hannover nur wenig variiert, auf dem linken Flügel eine Verehrung des Kindes (einer der Zuschauer in gelber Kapuze), auf dem rechten die Flucht nach Ägypten. Bei der Rohheit der Ausführung kann kein Bedauern aufkommen über den ruinösen Zustand der Tafeln.

Zu der Rekonstruktion der Namatiuskirche in der Stadt der Arverner (Clermont-Ferrand).

Für unsere Kenntnis frühgallischer Kirchenbaukunst sind wir heute noch zum größten Teil auf Beschreibungen und gelegentliche Erwähnungen bei Schriftstellern angewiesen, die nicht immer den Vorzug sofortiger Klarheit und Eindeutigkeit haben. Sind es Stellen aus Dichtungen, welche zugrunde zu legen sind, so ist die Rechnung mit poetischer Lizenz von vornherein an die Hand gegeben. Aber selbst Gregors von Tours auf archivalischem Material und exakter Maßangabe beruhende Berichte sind nicht frei von diskutierbaren Unklarheiten. So bietet die Beschreibung, welche er uns von der im 5. Jahrhundert durch den Bischof Namatius in der Stadt der Arverner erbauten »Kirche« hinterlassen hat, der Interpretation an zwei Stellen besondere Schwierigkeiten. Gregor berichtet einmal, daß der Bau inante absidam rotundam, ferner, daß er ab utroque latere ascellas eleganti constructas opere besitze. Zum Verständnis des Ausdruckes inante zunächst ist die Kenntnis von Gregors Gesamtbericht unerläßlich:[1]) Hic (scil. Namatius episcopus) ecclesiam, qui nunc constat et senior intra murus civitatis habetur, suo studio fabricavit, habentem in longo pedes CL, in lato pedes LX, id est infra capso, in alto usque cameram pedes L: inante absidam rotundam habens, ab utroque latere ascellas eleganti constructas opere, totumque aedeficium in modum crucis habetur expositum. Habet fenestras XLII, columnas LXX, ostia VIII. Terror namque ibidem Dei et clarita magna conspicitur; et vere plerumque inibi odor suavissimus aromatum quasi advenire a religiosis sentitur. Parietes ad altarium opere sarsurio et multa marmorum genera exornatos habet. Zur Lokalisierung des inante ist es von Bedeutung, daß Gregor an erster Stelle Rücksicht auf das Langhaus nimmt, indem er dessen Maße verzeichnet. Danach sollte man aber vermuten, er habe seinen Standpunkt hier genommen und spreche in diesem Sinne von einer inante befindlichen Apsis. Dann läge diese nach vorn zu, vom Beschauer aus in üblicher Weise gerechnet, als Zielpunkt für den im Langhaus weilenden Beschauer. Gregor hält diesen Standpunkt auch weiterhin dann noch fest, indem er den Weihrauchduft

[1]) i. Mon. Germ. hist. SS. rer. Merov. I. p. 82, bei J. von Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, 1896, S. 43.

von den religiosi herankommen läßt. Daß nur eine Apsis vorhanden war, dafür spricht auch der Passus: Parietes ad alterium opere sarsurio et multa marmorum genera exornatos habet.

Was den Ausdruck ascella anlangt, so darf wohl v. Schlossers Übersetzung mit Latte[2]) zurückgewiesen werden, vielmehr Quicherats Ansicht,[3]) es seien damit bras en saillie gemeint, als die plausibelste Interpretation gelten. Ähnlich äußern sich auch die Herausgeber der Monumenta Germaniae, welche das Wort ascella an dieser Stelle in Gregors Schriften mit ala wiedergeben.[4]) Ursprünglich ist ascella gleich axilla und finden sich zur Bezeichnung dieses Körperteils wiederholt bei Gregor. So historia Francorum lib. III. cap. 18:[5]) Nec mora, adpraehensum Chlothacharius puerum seniorem brachium elesit in terra defixumque cultrum in ascella crudeliter interfecit; lib. IV. cap. 31:[6]) Nam nascente in ingenere aut in ascella vulnus; lib. IV. cap. 33:[7]) et erant alii usque ad cingulum, alii vero usque ascellas (scil. im Wasser); lib. VII. cap. 30:[8]) cumque Claudius . . . . . . et ille non signiter sub ascella illius pugionem defixisset. Auch de virtutibus S. Martini III, 14[9]) kehrt der Ausdruck wieder: duobus in ascellis fustibus additis incurvus agebat gressum. Die Übertragung dieses Ausdrucks auf einen Teil eines architektonischen Gebildes kann gerade beim christlichen Kirchenbau nicht befremden. Finden wir doch gelegentlich z. B. das Hauptschiff einer Basilika als gremium bezeichnet.[10]) Die Übersetzung mit Querhausarme fügt sich auch in den Zusammenhang am günstigsten ein. Gregor erwähnt erst die Apsis, auf beiden Seiten derselben fallen ihm die ascellae auf, die ihn dann veranlassen, den Bau als in modum crucis erbaut zu bezeichnen, zu welcher Formation gerade Querhausarme unerläßlich sind. In diesem Sinne scheinen auch Hugo Graf,[11]) Franz von Reber[12]) F. X. Kraus[13]) zu interpretieren, wenn sie auch den Ausdruck ascella nicht ausdrücklich herbeiziehen, und an dreischiffiger Formation des Langhauses ihnen gegenüber jedenfalls festzuhalten sein wird. *Felix Witting.*

---

[2]) a. a. O. S. 396.

[3]) Restitution de la basilique de St. Martin, Revue archéol. XIX (1869) bezw. Mélanges d'archéologie, 1886.

[4]) SS. rer. Merov. I. p. 935. — [5]) Mon. Germ. l. c. p. 128.

[6]) l. c. p. 168. — [7]) l. c. p. 169. [8]) l. c. p. 310. — [9]) l. c. p. 635.

[10]) Liber pontificalis Romanus c. 34 (bei J. von Schlosser, a. a. O. S. 61 u. 62).

[11]) Die Entstehung der kreuzförmigen Basilika (opus francigenum), 1878, S. 449, S. 66 und Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika IV, in Repertorium für Kunstwissenschaft, XV (1892), S. 461.

[12]) Kunstgeschichte des Mittelalters, 1885, S. 184.

[13]) Geschichte der christlichen Kunst, I, S. 600. — Vgl. die Rekonstruktion bei Hübsch, die altchristlichen Kirchen, Karlsruhe, 1859—63.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Emile Bertaux. L'Art dans l'Italie méridionale. Tome I. De la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou. Ouvrage accompagné de 404 figures dans le texte, 38 planches hors texte en phototypie et deux tableaux synoptiques. Paris, Albert Fontemoing 1904. gr. in-4° de XIV et 835 pages.

Vor fünfzig und mehr Jahren unternahm es ein deutscher Forscher, den Süden Italiens für die Kunstgeschichte zu entdecken. Während eines zehnjährigen Aufenhaltes im Lande hatte H. W. Schulz mit nicht genug zu würdigender Ausdauer und Hingebung das Material zusammengebracht, auf dessen Grundlage er die Geschichte der Kunst Süditaliens verfassen wollte. Man kennt die Umstände, die ihn an der Ausführung seines Vorhabens hinderten; man weiß, daß die nach seinem Tode erschienenen »Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Süditalien« bloß das von befreundeten Händen gesichtete und auf die im Titel angegebene Zeitepoche eingeschränkte Material topographisch angeordnet in möglichster Vollständigkeit enthalten, wie solche bei der damaligen Zugänglichkeit des Landes und der Urkundenquellen dem Verfasser zu erreichen möglich war. Die Aufgabe, die Entwicklung der Künste (u. z. nicht bloß im Mittelalter, sondern bis in die Renaissance herab) systematisch zu schildern, dabei die Fabeln namentlich der gewissenlosen neapolitanischen Fälscher des 18., sowie blinder Enthusiasten des 19. Jahrhunderts wohl endgültig auszurotten, aber doch dem Süden — gegenüber dem seither einseitig bevorzugten übrigen Italien — zu seinem guten Rechte zu verhelfen, diese Aufgabe blieb nach wie vor zu lösen. Selbstverständlich war dabei nicht bloß der gesamte vorliegende Stoff einer nochmaligen Prüfung zu unterwerfen; es mußte auch alles sonstige Material herangezogen werden, das entweder seit den Zeiten von Schulz schon erschlossen worden war, oder dessen Gewinnung sich auf dem Wege neuerlicher örtlicher und urkundlicher Durchforschung noch erreichen ließ, — alles dies unter Nutzbarmachung der vielfältigen Hilfsquellen, die die Forschung der letzten Dezennien an Vergleichsmaterial

zum Zweck möglichster Klarlegung der Zusammenhänge bezw. Gegensätze zur Verfügung stellte. Selbstverständlich mußte die Untersuchung möglichst vollständig auf alle Produkte des Kunstschaffens ausgedehnt werden.

Unser Verfasser, jetzt Lehrer der Kunstgeschichte an der Universität Lyon, ist vor zehn Jahren als Zögling der École de Rome im vollen Bewußtsein ihrer Schwierigkeit an diese Aufgabe herangetreten. Wiederholt hatten wir während dieser Zeit Gelegenheit im persönlichen Verkehr mit ihm seine jugendliche Begeisterung, die alle Kräfte einsetzte, ebensowohl wie die soliden Grundlagen seiner Bildung, den weiten Umfang seiner Kenntnisse zu beobachten, — Faktoren, die uns mit voller Zuversicht für das Gelingen seines Unternehmens erfüllten.

Er hat unsere Erwartungen nicht getäuscht, vielmehr seine Aufgabe — soweit das Urteil sich auf den vorliegenden ersten Band gründen darf — geradezu in mustergültiger Weise gelöst. Das physische Maß der Arbeit, die er daran gesetzt, erregt dabei ebensosehr unser Staunen, wie ihre geistige Bewältigung unsere Befriedigung. Wer jene Teile Italiens auch nur auf den durch die spärlichen Bahnlinien gewiesenen Wegen je durchreist hat, weiß, daß ein derartiges Unternehmen nicht gerade unter die Rubrik der Vergnügungstouren einzureihen ist. Und doch erscheint es als solches im Vergleich zu den Mühen der methodischen Durchforschung bis in die entlegensten Winkel des Landes, wie sie der Verfasser vornehmen mußte! Welch neidenswerten Vorrat an Jugendkraft, an Begeisterung und Opfermut setzt nur der Kampf mit all den materiellen Entbehrungen und Hindernissen voraus; und welchen Aufwand von geistiger Arbeit erfordert es dann, um eine solche Summe von Beobachtungen und Anschauungen zu einem wissenschaftlichen Ganzen zu gestalten! Wir beneiden den Verfasser um jenen, während wir ihn aus vollem Herzen zu diesem beglückwünschen. Tritt in letzterer Beziehung schon formell die klare Disposition des Stoffes und der einheitliche Geist der Darstellung wohltuend in Erscheinung, so kann, was den wissenschaftlichen Wert des Inhalts betrifft, zuversichtlich behauptet werden, daß wir nunmehr eine Geschichte der Kunst Süditaliens besitzen (wir antizipieren hier das binnen Jahresfrist in Aussicht stehende Erscheinen des abschließenden zweiten Bandes), wie sie in gleicher Ausführlichkeit, Vollständigkeit und Erstreckung auf alle Zweige für keine andere Kunstprovinz des Landes, weder für Toskana, noch für die Lombardei oder Venedig vorliegt.

In der folgenden Inhaltsübersicht, wenngleich sie sich in anbetracht der Fülle des Stoffes notwendig nur auf die Hervorhebung des Bedeutendsten beschränken muß, wird sich Gelegenheit bieten, im besonderen

auf jene Punkte hinzuweisen, deren Klarlegung dem mit erstaunlicher Beherrschung des Stoffes bis in seine verborgensten Einzelheiten verbundenen Scharfsinn des Verfassers, seiner glücklichen Kombinationsgabe und nicht zuletzt der genauen autoptischen Kenntnis nicht bloß der Monumente Zentraleuropas, sondern namentlich auch der Kunst des byzantinischen und griechischen Orients verdankt wird. Vorher möge aber noch der äußeren Form gedacht sein, in die der reiche Inhalt gefaßt ist; wiewohl man ja bei einem Werke, das als Publikation der École française de Rome unter den Auspizien des Unterrichtsministeriums erscheint, von vornherein das beste zu erwarten berechtigt ist. In der Tat entsprechen Format, Papier, Typen und Druckanordnung in ihrer einfachen Gediegenheit den besten Traditionen des französischen Buchverlags, während der Reichtum und die Qualität der bildlichen Beigaben sich wohl nur unter dem erwähnten Doppelpatronat erreichen ließ. Die Vorlagen zu den Illustrationen wurden zu großem Teile vom Verfasser selbst sowohl in zeichnerischen Aufnahmen (worin sich sein Stift als ebenso gewandt beweist, wie seine Feder im Texte), als auch in Photographien geliefert; im übrigen sind sie den Vorräten der Firmen Alinari und Moscioni entnommen. Die Druckherstellung sämtlicher Illustrationen, besonders der phototypischen Sondertafeln läßt durchweg nichts zu wünschen; selbst bei den Zinkätzungen sind die Nachteile dieser Reproduktionsart soweit möglich überwunden.

Von den fünf Büchern, in die Bertaux den Stoff eingegliedert hat, umfaßt das erste den Zeitraum vom Untergange des römischen Reichs bis zur Invasion der Sarazenen. Im ersten der fünf Kapitel, in die es zerfällt, werden die Katakomben und Basiliken Neapels und Nolas (die berühmten Schöpfungen des h. Paulinus!) behandelt, wobei das an den alten Dom der ersteren Stadt angebaute Baptisterium als eine Schöpfung des 5. Jahrhunderts und als der erste christliche Bau nachgewiesen wird, bei dem der Übergang von dem Quadrat des Grundrisses zur Kuppelwölbung mittels halbrunder Zwickelnischen (tromples d'angle), einem der charakteristischen Konstruktionselemente der sassanidischen Baukunst, bewirkt ist. Ähnliches kommt auch an S. Vitale zu Ravenna vor, — und es ist damit die Übertragung gewisser Bauelemente aus dem Orient nach Italien schon zu so früher Zeit erwiesen.

Das zweite Kapitel, den vorjustinianeischen Mosaiken Kampaniens gewidmet, weist in denselben nebeneinherlaufend frühchristlich-römische, sodann vorzugsweise ravennatische und endlich auch direkt orientalische Einflüsse neben Motiven auf, die der lokalen Tradition (Pompeji und Neapler Katakomben) entnommen sind. Im dritten Kapitel wird die Kunst des Herzogtums Neapel seit seiner Wiedereroberung durch Belizar, sowie die

der byzantinischen Städte Süditaliens vor dem 10. Jahrhundert als durchaus vom Orient (Byzanz, Persien) bedingt, — im vierten die überaus spärlichen Zeugnisse einer Kunstübung in den lombardischen Herzogtümern Süditaliens als entartete Nachbildungen geometrischer Dekors von orientalischem Ursprung erkannt. Im fünften Kapitel erörtert der Verfasser die Anfänge der Benediktinerkunst in den Abteien von Montecassino und an den Quellen des Volturno, wobei die in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts entdeckten Fresken der Laurentiuskapelle in der letzteren Abtei zuerst eine in jeder Beziehung mustergültige, durch reiche Illustration unterstützte Analyse finden. Sie führt zu dem Ergebnis, wonach dies einzig übrige, um 830 entstandene Denkmal der frühesten Benediktinerkunst sein Vorbild in gewissen römischen Fresken des 8. und 9. Jahrhunderts hatte (Oratorium Papst Johanns VII. in S. Peter, S. Maria antiqua, Unterkirche S. Clemente), die eine Mischung von frühchristlich-römischen und byzantinischen Motiven aufweisen, welch letztere ihre Übertragung in den Okzident der Herrschaft der 13 Päpste orientalischer Herkunft im 7. Jahrhundert, und ihre Verbreitung bis über die Alpen den Opfern des Bilderstreites verdanken.[1])

Das zweite Buch behandelt die Kunst der Basilianer- und Benediktinermönche vom 10. bis zum 13. Jahrhundert. Während die erstere in der seit Ende des 9. Jahrhunderts den Sarazenen wieder entrissenen, bis zur Eroberung durch die Normannen um die Mitte des 11. Jahrhunderts unter der Herrschaft von Byzanz stehenden Hälfte Süditaliens aus dieser Epoche keine, und auch aus der Zeit der Normannenherrschaft nur wenige (völlig byzantinische) Denkmäler hinterlassen hat, sind in den Oratorien und Kapellen der durch Kalabrien, die Basilicata und die Terra d'Otranto verstreuten Grottenansiedlungen der Basilianer zahlreiche Wandgemälde erhalten, deren Entstehungszeit bis über das 14. Jahrhundert herabreicht. Wir können der Analyse, die der Verfasser davon gibt, nicht näher folgen, wenden uns vielmehr dem viel wichtigeren Teil dieses zweiten Buches zu, worin in sieben Kapiteln die Schule der nach den Sarazenenschrecken seit 950 wieder neuerstandenen Abtei von Montecassino in ihren mannigfachen künstlerischen Manifestationen untersucht wird (S. 155—308). Ihre Blüte verdankt sie bekanntlich dem großen Abt Desiderius, der im Mutterkloster ausgedehnte Arbeiten ausführen läßt, deren Wiedererweckung wenigstens in der Vorstellung uns die Beschreibung des gleichzeitigen Chronisten Leo von Ostia gestattet. Während diese letztere (sowie die wenigen erhaltenen Monumente, z. B.

[1]) Neuerdings hat P. Toesca im Bullettino dell'istituto storico italiano, Roma, 1904 Nr. 25 die in Rede stehenden Fresken auch zum Gegenstand einer ausführlichen Untersuchung gemacht.



S. Angelo in Formis) uns lehrt, daß die Architektur dem okzidentalen Basilikentypus folgte, erkennt man in den Resten ihres Dekorationsschmuckes (Fußboden in Montecassino, Evangeliar des Alfanus [† 1182] zu Capua) sofort die Hand der von Desiderius aus Byzanz verschriebenen Künstler oder ihrer unmittelbaren Schüler. Dagegen offenbart sich in den Motiven der Mosaiken, die aus den Werkstätten der letzteren hervorgingen, ein Zurückgehen auf die römischen und kampanischen Kompositionen der frühchristlichen Zeit, keineswegs auf die Ikonographie, die sich in Byzanz seit dem 9. Jahrhundert entwickelt hatte; nur das Formen- und Farbenkleid für die ersteren wird aus der Kunst des Orients herübergenommen. Für die Beurteilung des Stils der Wandmalereien der Schule ist das heute noch einzig erhaltene Monument dieser Gattung in S. Angelo in Formis maßgebend (die Fresken in Ausonia und Foro Claudio kommen als direkte Kopien verlorener byzantinischer Vorbilder nicht in Betracht). Ihre Analyse führt unseren Verfasser zu folgendem Urteil: »Dem Stile nach sind sie durchaus byzantinisch; ihre Vorbilder sind Fresken, Mosaiken, Miniaturen entlehnt; ihr theologisches Programm ist, im ganzen genommen, okzidentalisch; ihre Ikonographie teils rein byzantinisch, teils lateinisch, teils nordisch-germanisch (das Jüngste Gericht!). Die karolingische Tradition der Rheinlande verbindet sich mit der lateinischen und byzantinischen zu dem in seiner paradoxen Komplexität einzigen Ganzen des Freskenschmucks von S. Angelo in Formis.

Zu den vorstehenden Feststellungen führt den Verfasser nicht allein die Prüfung der monumentalen Kunst der Schule; ein gleich eingehendes Studium widmet er ihren Miniaturen, die in einer reichen Zahl von Codices und Exultetrollen aus der Zeit vor und nach Desiderius vorliegen. Dabei kommen selbstverständlich auch die anglosächsischen und karolingischen Elemente derselben zu entsprechender Würdigung; sie leiten zu dem Schluß, daß die byzantinischen Künstler in den Miniaturen auf Montecassino einen Dekorationsstil schon vorfanden, der sich daselbst seit karolingischer Zeit ausgebildet und vielfach mit Elementen ihrer Kunst durchsetzt hatte. Der die Exultetrollen behandelnde Exkurs ist eine völlige Neuheit der Kunstliteratur;[2]) die ihm beigegebenen synoptischen Tabellen mit der vergleichenden Ikonographie sämtlicher Rollen ermöglichen die sofortige Übersicht der Varianten und die Bestimmung der Einflüsse, die darin zur Geltung gelangen. Als Ergebnis kann Bertaux feststellen, daß die Ikonographie der Exultetrollen (die wohl auf ein byzantinisches Vorbild zurückgehen) in der karolingischen Kunst

[2]) D. Augustin Latil, einer der gelehrten Mönche von Montecassino, ist seit 1899 mit der Herausgabe einer zusammenfassenden Arbeit über den Gegenstand befaßt, die von sehr getreuen und vollständigen Reproduktionen in Farbendruck begleitet ist.



wurzelt und ihre wesentlichen Themen dem Bilderschmuck der Sakramentarien entnimmt.

Nachdem der Verfasser in einem Schlußkapitel noch die Einflüsse der Benediktinerkunst auf die Malerei in der Provinz Salerno und Rom, sowie in den Abruzzen erörtert (wobei wir z. T. zuerst mit einigen Freskenzyklen dieser letzteren bekannt gemacht werden, die sich nicht bloß durch Stil und Gegenstand, sondern in einem Falle sogar durch die Signatur ihres Schöpfers Armanino de Modena als Arbeiten norditalischer, wenn nicht gar französischer Hände vom Ende des 12. und Verlauf des 13. Jahrhunderts entpuppen) geht er im dritten Buch auf die Kunst unter der Normannenherrschaft über, wie sie sich in ihren verschiedenen Zweigen in Apulien und Kampanien bis zum Ausgang des 12. Jahrhunderts entwickelte (S. 310—508). Es geschieht hier zum erstenmal, daß uns die Fülle der einschlägigen Monumente in historischem Zusammenhang vorgeführt wird, der sich aus ihrem eingehenden Studium und der vergleichenden Analyse ergibt. Von der Grabkapelle Boemunds zu Canosa, der eine muselmännische Grabstätte zum Vorbilde gedient hatte, werden wir durch die Gründungen normännischer Fürsten und Bischöfe in Kalabrien und Kampanien (Gerace, Salerno, Capua, Sessa, Caserta vecchia), französischer Cluniacenser und Cisterciensér am Monte Vulture und in der Terra d'Otranto (Venosa, Accerenza, Aversa,[3] S. Nicola e Cataldo zu Lecce), zu S. Niccolò in Bari geleitet, dem einzigen Bau in Süditalien, worin sich der direkte Einfluß der heimischen normannischen Architektur nachweisen läßt. Er wird maßgebend für die Sakralmonumente Apuliens. Sie entstehen in reicher Folge unter Modifikation und Ausbildung ihres Vorbildes als Schöpfungen provinzieller und munizipaler Opferfreudigkeit, die auf der Grundlage der materiellen Vorteile einer überaus günstigen topographischen Lage erwächst (Dome von Barletta, Trani, Bari und die davon abhängigen kleineren Kirchen). Unabhängig davon, ganz für sich steht der Dom von Troja da, dessen Derivation von den Basiliken Pisas (und Luccas) Bertaux — gegenüber der jüngst wieder vorgebrachten gemeinsamen, aber voneinander unabhängigen Ableitung von byzantinischen Vorbildern (s. Venturi, Storia dell'Arte italiana III, 499 ff.) — u. E. siegreich durch den Hinweis darauf verficht, daß die analogen Bauten auf Sardinien auch gerade nur aus der Zeit der Herrschaft Pisas über die Insel stammen. Ein eigenes Kapitel behandelt die mehrkuppligen Kir-

3) Bertaux Ausführungen erlauben nunmehr keinen Zweifel betreffs der späteren Entstehung des Chors der Kathedrale von Aversa. Damit entscheidet sich die Kontroverse über die Abhängigkeit zwischen ihr und der Abtei von Venosa (s. Repertorium XXVII, 375) zugunsten der letzteren, also des französischen Ursprungs.



chen der Terra di Bari zu Canosa, Molfetta, Trani, Bisceglie, die in ihrer Anlage kein Analogon im Orient finden. Unser Verfasser bringt sie in Zusammenhang mit jenen ländlichen Kuppelbauten der apulischen „Trulli", deren von den geologischen Besonderheiten der Gegend bedingter Ursprung auf vorhistorische Zeiten zurückreicht; er stützt seine Annahme außer mit kulturhistorischen auch mit technisch-konstruktiven Argumenten. Aus dem Inhalt des folgenden Kapitels, das die Bronze- und Elfenbeinwerke der in Rede stehenden Zeitepoche umfaßt, wollen wir — unter Übergehen der den Bronzepforten gewidmeten Ausführungen — nur auf die hier zuerst in durchaus befriedigender Weise erfolgte Rekomposition der Platten des Elfenbeinantependiums im Dom zu Salerno hinweisen. Bertaux sieht darin das Werk einer einheimischen Bildnerschule vom Ende des 11. Jahrhunderts (von der unsere Museen außerdem noch etwa ein halbes Dutzend Arbeiten bewahren), das den Traditionen byzantinischer Ikonographie, wie sie um die genannte Zeit im Orient feststanden, nicht durchweg folgt, sich im Gegenteil an älteren archaischen Vorbildern syrischen oder alexandrinischen Ursprungs aus dem 7. Jahrhundert inspiriert zu haben scheint. Drei weitere Kapitel handeln von der Ausstattung der Kirchen durch Bronze-, Holz- und Marmorarbeiten, wobei der bekanntlich ungewöhnliche Reichtum Kampaniens und Apuliens an Bischofsthronen, Kanzeln, Ambonen, Ziborien u. dgl. nach Ursprung, Stil und Dekoration im einzelnen Würdigung erfährt; ferner von der Monumentalskulptur an Säulen, Portalen und Fenstern, worin zwei Strömungen byzantinischen und lombardischen Ursprungs nebeneinander herlaufen; endlich von den Mosaiken der historiierten Fußböden, deren Arbeit durchaus von dem in Montecassino nach byzantinischen Mustern geschaffenen fälschlich sogenannten Opus alexandrinum abweicht, und für die sich am wahrscheinlichsten lombardische Herkunft geltend machen läßt. Das Schlußkapitel des 4. Buches führt uns die dekorativen Mosaiken Kampaniens am Ausgang des 12. Jahrhunderts vor (Salerno, Amalfi, Ravello, La Cava). In ihnen erscheint jene Verbindung zweier Dekorationssysteme, des byzantinischen und arabischen, wie sie zuerst in den Palatinalkirchen zu Palermo und Monreale auftritt, auf das Festland herübergebracht (was außer stilistischer Analogie auch durch historische Zeugnisse nachweisbar ist).

Das vierte Buch macht uns mit der Kunst der Grafschaft Molise, der Basilicata und der Abruzzen im 11.—13. Jahrhundert bekannt. Es zeichnet sich vor den übrigen durch eine Fülle von neuem und merkwürdigem Materiale aus, das die unermüdete Forschung Bertaux's der Wissenschaft erobert hat. Während die beiden ersteren Provinzen nur eine Anzahl nicht eben bedeutender Baudenkmäler aufweisen, können

sich die Abruzzen einer viel reicheren Entfaltung nicht bloß der Architektur, sondern namentlich auch der dekorativen Bildnerei rühmen. Für die erstere legen die Basiliken von Alba Fucese, S. Giovanni in Venere, S. Clemente in Casauria und al Vomano, S. Maria in Valle — um nur die hervorragendsten zu nennen — glänzendes Zeugnis ab. Bezüglich der letzteren aber ist auf die reichverzierten Kanzeln, Ziborien und Ambonen in Stuck, Kalkstein und Marmor, der eben genannten und anderer Kirchen, sowie auf die merkwürdigen hölzernen Pforten und Lettner in Alba Fucese, Carsoli, S. Maria in Valle hinzuweisen, — alles Schöpfungen einheimischer Meister, die sich in Gruppen wonicht Schulen sondern, von seltsam synkretistischer Konzeption und vielfach roher Ausführung — wie sie sich aus der abgeschlossenen Lage jener Gebirgsgegenden erklären —, aber gerade durch ihren Ursprung und die unverbrauchte Kraft der Phantasie, die sie offenbaren, interessant. Sehr dankenswert ist es, daß Bertaux diesen Teil seiner Arbeit reich mit vortrefflichen Illustrationen nach eigenen Aufnahmen ausgestattet hat, die nunmehr authentischen Einblick in eine bisher nur fragmentarisch bekannte Kunstübung gewähren. Neben dieser mannigfachen dekorativen Bildnerei tritt die Monumentalskulptur zurück: sie enthüllt die Schranken, innerhalb deren sich die Begabung der von den leitenden Kunstströmungen abgeschlossenen Meister bewegte.

Hatten wir schon im Verlaufe der bisherigen Darstellung die Hingabe des Verfassers an seinen Stoff zu bewundern, so erreicht sie im letzten Buch ihren Höhepunkt. Jede Zeile enthüllt die Wärme, die er der Schilderung der hier behandelten Epoche und ihres großen Protagonisten Friedrich II. entgegenbringt. Nicht als ob er den Bahnen, die die machtvolle Persönlichkeit des Kaisers auch der Kunst gewiesen, in blinder Begeisterung folgte; selbst ihm gegenüber wahrt er die Objektivität der Tatsachen, und seiner Beurteilung derselben das feine Maß, die nach allen Seiten vorsichtig abwägende Unparteilichkeit der Kritik, die den Leser so wohlthuend durch das ganze Werk begleitet. So wird denn geradezu dieser Teil des Buches zu dessen glänzendster Partie.

In der ersten, der Provinzialkunst Kampaniens und Apuliens gewidmeten Hälfte schildert Bertaux vorerst die sizilisch-kampanische Kunst des 13. Jahrhunderts, wie sie sich in weiterer Entwicklung der im Schlußkapitel des vorigen Buches beschriebenen Anfänge — ohne Beeinflussung durch den persönlichen Geschmack Friedrichs II. — einerseits im dekorativen Marmor- und Mosaikschmuck namentlich der Kathedralen von Sessa und Ravello (neben Caserta vecchia, Capua, Calvi, Fondi, bis hinauf nach Terracina), andrerseits in den Baudenkmälern Amalfis, Ravellos, Casertas und Gaetas offenbart. Sodann analysiert er die Architektur und

Skulptur Apuliens; beide behalten die auf den durch die Schöpfungen der Normannenzeit statuierten Grundlagen unter Aufnahme von Anregungen aus dem französischen und deutschen Norden und in ihrem Gefolge in mannigfacherer Ausbildung von Konstruktions-Typen und -Formen, sowie dekorativer Details, auch in dieser Epoche — gegenüber dem dekorativen Charakter der Kunst Kampaniens — ihren struktiven Charakter. Vereinzelte Versuche, auch die Antike — wiewohl nur im Ornament — wieder zu Wort kommen zu lassen, bleiben jedoch ohne Folge, bis die mächtige Initiative des Kaisers in den von ihm selbst errichteten Denkmälern der klassischen Strömung zum Durchbruch verhilft. Sie, die »kaiserliche Kunst«, von Friedrich unter der Ägide jener des römischen Weltreichs, als seines politischen und kulturellen Vorbildes ins Leben gerufen, wird uns in der zweiten Hälfte des 5. Buches vorgeführt.

Zwar in den zahlreichen Schloßbauten, die der Kaiser in den ersten Dezennien seiner Herrschaft über seine Lande verstreut, folgen die einheimischen Baumeister auch noch dem heimischen Stil. Aber später, am Brückentor zu Capua (seit 1233) und im Burgbau von Castel del Monte (beg. 1240), zwingt der Kaiser den eigenen Willen gleichsam seinen Künstlern auf und schafft dort unter dem Impuls seiner Vorliebe für die Antike eine Bildhauerschule, die seine eigene Herrschaft überdauert,[4] — läßt hier, wohl durch französische Hände, den ersten Profanbau entstehen (dem andere, wenn auch weniger bedeutende folgen), der sich bewußt an der französischen Gotik inspiriert, doch auch für manches Detail auf die Nachahmung der Antike zurückgreift.[5] Während so der neue Stil des Nordens während der letzten Regierungszeit des Kaisers der offiziellen Kunst ihr Gepräge gibt, verpflanzt ein Genius, in den Werkstätten des Südens erzogen, jene anderen auch von Friedrich ausgestreuten Keime einer »Renaissance der Antike« über die Zeit und die örtlichen Grenzen seiner Herrschaft hinaus nach jenem Teil Italiens, der fortan die Führung in der Kunstentwicklung des ganzen Landes zu übernehmen bestimmt ist. Niccolò Pisano, für dessen süditalische Herkunft Bertaux neben dem anzweifelbaren bezw. zweideutigen urkundlichen Zeugnis bisher übersehene merkwürdige Analogien zwischen der Architektur von

4) Es gewährt dem Berichterstatter Genugtuung, daß seine vor einem Vierteljahrhundert ausgesprochene Ansicht betreffs des friderizianischen Ursprungs der Capuaner Bildwerke, die dazumal von verschiedenen Seiten angefochten wurde, nunmehr zu allgemeiner Geltung gelangt ist.

5) Seine ursprüngliche Hypothese hinsichtlich der Übertragung dieser Inspiration aus dem lateinischen Orient (s. Repertorium XXI, 242), hält der Verfasser nicht mehr aufrecht. Er gibt die Möglichkeit der Verpflanzung aus Frankreich — direkt oder auf dem Umweg über Deutschland — ebenfalls zu. Selbstverständlich hat er damit auch die Meinung, Philippe Chinard sei der Schöpfer von Castel del Monte aufgegeben.



Castel del Monte und der Kanzel von Pisa aufzuführen in der Lage ist, erweist in diesem seinen Meisterwerke nicht bloß die Überlegenheit der Kunst des Südens über die des übrigen Italiens um die Mitte des 13. Jahrhunderts; er bereichert sie durch Aufnahme von Faktoren, die er in den Arbeiten gleicher Art lombardischer Meister in Toskana vorgefunden, sowie solcher, die er aus der Kenntnis von Originalwerken römischer und byzantinischer Herkunft geschöpft, ja selbst eines Motivs, das ihm eine — nicht nachweisbare Schöpfung — nordischer Kunst geboten haben müßte (Jüngstes Gericht!) und führt so die italienische Skulptur auf diejenigea Wege, die sie zu weiterer Entwicklung beschreiten mußte. *C. v. Fabriczy.*

Italienische Architektur und Skulptur. Jahresbericht 1903.

L'Arte bringt in ihrem VI. Jahrgang (1903) die folgenden hierhergehörigen Beiträge.

A. Venturi (Le primizie del Caradosso a Roma, p. 1 ff.) schreibt die beiden Bronzereliefs an der Konfession in S. Pietro in Vincoli vom Jahre 1477 dem Caradosso zu, der sie bei einem ersten Aufenthalte zu Rom (für den übrigens kein urkundliches Zeugnis besteht) als Jugendarbeit ausgeführt habe. Er stützt diese Attribution auf den Vergleich der dekorativen Partien an den Reliefs mit dem Stil der Ornamente (namentlich auch der männlichen Büste) an dem bekannten Bronzekästchen, das dem Meister — jedoch auch ohne authentisches Zeugnis — zugeteilt wird.

M. Reymond bestreitet in seinem Artikel: La tomba die Onofrio Strozzi nella chiesa della Trinita in Firenze (p. 7 ff.), die Möglichkeit des Entstehens fraglichen Grabmals im Jahre 1418, setzt es erst nach 1430, und gibt ihm das Monument der Eltern Cosimo Medicis in der alten Sakristei von S. Lorenzo zum Vorbild. Das bekannte urkundliche Zeugnis dafür, daß Piero di Niccolò das Strozzigrabmal 1418 in Auftrag erhielt (s. Repertorium XXV, 168) sucht Reymond durch die Annahme zu entkräften, es habe sich dabei nur um eine einfache Grabplatte gehandelt, die später durch das gegenwärtige Grabmal ersetzt worden sei. Die ziemlich fadenscheinigen Argumente des Verfassers finden ausführliche Widerlegung in einem Schriftchen Giov. Poggis: La Capella e la Tomba di Onofrio Strozzi, Firenze 1903, worin unter Beibringung urkundlicher Zeugnisse dargetan wird, daß 1423 der 1418 begonnene Bau der Kapelle und ihre Ausstattung, samt Gent. da Fabrianos Altarbilde vollendet war. Und nur die Hauptsache — das Grabmal — um derentwillen sie gestiftet war, sollte gefehlt haben?

D. Scano (Scoperte artistiche in Oristano, p. 15 ff.) gibt Kunde von einigen Bildwerken in den Kirchen von Oristano auf der Insel Sardinien: einer Bischofsstatue von Nino Pisano (bez.) in S. Francesco, wahrscheinlich dem Rest eines Grabmals, sowie figürlicher Reliefs einer Kanzel in der Kathedrale im Charakter der Schule Andrea Pisanos, endlich zweier Chortransennen des 8.—9. Jahrhunderts aus dem alten Dom zu Tarros.

Fr. La Grassa-Patti (Opere dei della Robbia in Sicilia, p. 37 ff.) führt uns vier Arbeiten Andreas della Robbia vor, die sich in Kirchen von Trapani, Messina, Palermo, sowie im Museum der letztgenannten Stadt befinden.

G. Fogolari (Sculture in legno del secolo XII, p. 49 ff.) beschreibt die skulpierten Holztüren in den Abruzzen: die sehr mitgenommene in Carsoli vom Jahre 1132 mit Szenen aus dem Marienleben nach dem Vorbild von Miniaturen komponiert und ursprünglich bemalt; diejenige an S. Pietro in Alba Fucese, die dem Vorbild der Bronzepforten Süditaliens in der Ornamentation und dem Gegenständlichen folgt; endlich die Flügel eines Altarschreins in S. M. maggiore zu Alatri (gleichfalls mit Szenen des Marienlebens), der eine noch vorhande Madonnenstatue aus Holz von byzantinischem Typus umschloß, — beides Werke desselben Meisters vom Ende des 12. Jahrhunderts, an denen sich die alte Bemalung noch erhalten hat (an der Madonna unter späterer Vergoldung).

G. Biscaro (Un bastone pastorale del tesoro della cattedrale di Treviso, p. 91 ff.) macht uns mit dem prachtvollen, reichskulpierten Bischofsstabe zu Treviso bekannt, woran er die Hand eines in Venedig ansässigen toskanischen Goldschmiedes vom Ende des 14. Jahrhunderts erkennen zu können meint.

A. Moscatelli gibt interessante Notizen (samt bildlichen Beilagen) über die bisher so wenig beachtete Abtei von S. Antimo am Monte Amiata, einer Stiftung französischer Benediktiner vom Jahre 1118.

G. di Marzo und E. Mauceri machen mehrere, bisher nicht beachtete Bildwerke Domenico Gagginis in Palermo und anderen Städten Siziliens bekannt (S. 147 ff.); Ant. Salinas bespricht ein Weihwasserbecken des 12. Jahrhunderts und einen Reliquiendeckel byzantinischer Arbeit in Lentini sowie Reste des Grabmals Speciale in Noto, möglicherweise ein Werk Dom. Gagginis.

L. Testi polemisiert in einem weitläufigen Artikel (Intorno ai Campanili di Ravenna, p. 165 ff.) gegen O. Gardella, der die Entstehung der ravennatischen Glockentürme erst ins IX. und X. Jahrhundert gesetzt wissen will (s. Rassegna d'Arte 1902, S. 161 ff.), und beweist mit historischen, künstlerischen und technisch-konstruktiven Argumenten, daß Glockentürme in Ravenna schon im VI. Jahrhundert existierten (S. Apollinare in Classe).

Die Polemik findet Fortsetzung in einem zweiten Artikel Testis (L'Arte IV, 271), den er in Erwiderung der Antwort Gardellas auf seinen ersten Artikel (s. Rassegna d'Arte III, 152) schreibt, worin indes keine neuen Argumente beigebracht werden.

P. Piccolomini bespricht in einer, den Bildnissen Pius II. gewidmeten Mitteilung auch die im Appartamento Borgia aufgestellte Büste aus Villa Pia und spricht ihr strenge Porträtähnlichkeit ab (p. 198).

L. Fiocca berichtet über die Ausgrabungen an S. Maria della Vittoria bei Scurzola, der Votivstiftung Karls von Anjou nach seinem Sieg über Konradin (p. 201), und gibt die Abbildung einer Madonnenstatue, die aus jener Kirche stammt und eine Arbeit deutschen Meißels aus dem 14. Jahrhundert zu sein scheint.

Pietro Toesca gibt in seinen »Ricordi di un viaggio in Italia« (p. 225) Reproduktionen einer reizenden Holzstatue der Madonna aus dem vorgeschrittenen Quattrocento, die sich in S. Maria del Sasso bei Bibbiena findet, sowie eines Stuckreliefs des h. Martin zu Pferde vom Jahre 1436, im Museo civico zu Verona, einer interessanten Arbeit, die dem Kreis der Meister der Pellegrinikapelle und der Denkmäler Brenzoni und Sarego angehört.

Gius. Sordini (La Cappella delle reliquie nel duomo di Spoleto, p. 251 ff.) macht uns mit dem in der ehemaligen Sakristei des Spoletaner Domes befindlichen Tabernakel und der sich daran schließenden Wandvertäfelung unter Mitteilung von Abbildungen derselben bekannt. Es ist eine reich mit dekorativen und figürlichen Skulpturen ausgestattete Arbeit zweier einheimischen Holzschnitzer vom Jahre 1546, des G. Andrea ser Moscati und Damiano Mariotti, von denen sonst nichts bekannt ist.

G. Bertuzzi gibt einige Notizen über die Architektur der Abtei von Chiaravalle della Colomba, um sodann näher auf die dort jüngst aufgedeckten Fresken einzugehen (p. 306 ff.)

P. Egidi bringt Nachrichten über die Monumente von Soriano in den ciminischen Bergen, die Kirche S. Giorgio, einen Bau des 11. Jahrhunderts (?), und ein Hostientabernakel der Bottega von Andrea Bregno in der Kirche S. Eutizio, sowie ein späteres aus dem Cinquecento in S. Maria del Piano (p. 321 ff.)

D. Scano berichtet über einige Monumente Sardiniens (S. Domenico in Cagliari, S. Pantaleone in Martis, S. Maddalena bei Oristano und ein gotisches Palastfenster in Sassari (p. 324).

G. Bacile gibt die Geschichte der Errichtung der Rocca zu Perugia durch Paul III. unter Heranziehung der Zeichnungen Ant.'s da Sangallo dazu in den Uffizien, und Mitteilung anderer Illustrationen des 1848 bezw. 1860 zerstörten imposanten Werkes (p. 347).

Der Berichterstatter teilt in einem Briefe des Arztes Fr. Castelli an die Herzogin Eleonora von Ferrara und einer Urkunde des Florentiner Staatsarchivs zwei bisher unbekannte gleichzeitige Berichte über Bau und Anlage des von Giuliano da Sangallo erbauten Augustinerklosters vor Porta Sangallo in Florenz mit (p. 381 ff.).

Die neue Florentiner Monatsschrift *Miscellanea d'Arte* bringt in ihrem ersten Jahrgang (1903) folgende Beiträge:

M. Reymond bespricht in seinem Artikel: La porte de la chapelle Strozzi à l'église de la Trinita (p. 4 ff.) dies Werk als eines der frühesten Zeugnisse des Renaissancestils (neben dem Ospedale degli Inocenti und dem Tabernakel der Arte del Cambio an Or S. Michele) und hebt daran das zeitlich früheste Vorkommen von kannelierten Säulen hervor.

E. Calzini handelt über die Arbeiten Francescos di Simone in Forli. Außer den ihm schon seither zugeschriebenen Werken (Büste Pino Ordelaffis, Grabmal der Barbara Manfredi) sieht er Francescos Hand in den Kapitellen des Porticus am Palast der Manfredi und in der Madonnalunette, die von der Seitentüre des Domes in die Pinakothek übertragen wurde. Die letztere ist aber viel eher als Arbeit seines Vaters Simone anzusprechen (der um 1450 am Tempio Maletestiano zu Rimini beschäftigt war).

J. B. Supino nimmt (p. 41 ff.) eine in zwei Exemplaren im Museo Nazionale vorhandene, seither dem G. Bologna gegebene kleine Bronzegruppe (als Herkules und Cacus oder Samson und die Philister gedeutet) für Daniele da Volterra in Anspruch, indem er in dessen Gemälde des bethlehemitischen Kindermordes in den Uffizien eine völlig analoge Gruppe nachweist. Die Attribution Supinos erhält ihre Bestätigung durch eine Anzahl Skizzen Danieles zu dem in Rede stehenden Werke, die P. N. Ferri mitteilt (p. 64). E. Jacobsen endlich (p. 103) weist nach, daß Daniele sich zu seiner Arbeit als Vorbild einer Tonskizze Michelangelos bediente, die er für seine beabsichtigte Gruppe des Herkules und Cacus entworfen, und die in Casa Buonarroti (6. Saal, 4. Schrank) vorhanden ist.

P. Papa veröffentlicht aus einem Notizenbuch im Archiv der Familie Frescobaldi die Zahlungsvermerke, die sich auf die Vermietung einer Bottega in dem den Frescobaldi gehörenden Hause im Fondaccio di S. Spirito an Donatello während der Jahre 1421—1426 beziehen (p. 49 und 50).

G. Poggi bringt (p. 57—64) Urkundliches zum Bau der Kirche S. Bartolomeo des Olivetanerklosters bei Florenz und über die für sie gemalten, heut in den Florentiner Sammlungen befindlichen Gemälde Lorenzo Monacos und Raff. del Garbos.



Der Berichterstatter gibt urkundliche Zeugnisse aus dem Florentiner Archiv über Holzbildhauerarbeiten Baccios da Montelupo (Kruzifix für S. Maria dei Servi, Bildwerke für die Badia von S. Godenzo), sowie einer Wachsbüste Giuliano Medicis (für die erstgenannte Kirche).

G. Poggi veröffentlicht (p. 98—103) die urkundlichen Belege (Verträge und Zahlungsvermerke) über Minos da Fiesole Arbeiten für die Badia von Florenz, die — in weniger getreuer Form — schon von E. Müntz (L'Art à la Cour des Papes I, 251 n. 4) gedruckt worden waren. Derselbe Autor bringt im nächsten Hefte (p. 105 ff.) urkundliche Zeugnisse für die Autorschaft Bern. Rossellinos an dem kleinen Sakramentstabernakel im Chor von S. Maria Nuova, und den Text des Vertrags (p. 146 ff.), womit dem Meister die Ausführung eines Teils der inneren Kuppelgallerie des Domes im Jahre 1442 übertragen wird.

A. Canestrelli beschreibt, unter Beigabe von Abbildungen, die interessante romanische Kirche zu S. Quirico im Orciathale bei Siena (p. 197 ff.), J. Mesnil endlich stellt urkundlich für das Tabernakel der Madonna der Maestri di pietre e di legnami im Museo nazionale das Datum 1475 fest, wonach es somit das älteste Werk Andrea della Robbias von sichernachweisbarer Entstehungszeit wäre.

In der Mailänder *Rassegna d'Arte* für 1903 finden sich die folgenden, unsern Gegenstandskreis betreffenden Mitteilungen:

Der Berichterstatter veröffentlicht zwei Briefe des florentinischen Gesandten Niccolini am Hofe Lodovico Moros an Piero de Medici, die von dem Modelle für einen Palast handeln, das Giuliano da Sangallo entworfen und nach Mailand gebracht hatte, wo der Bau aufgeführt werden sollte (p. 5 ff.)

G. Sordini (p. 6 ff.) beschreibt den Palazzo della Signoria zu Spoleto, einen mächtigen Bau des Trecento, der bisher der Aufmerksamkeit der Fachkreise entgangen war.

E. Caviglia schildert (p. 51—57) die Ruinen der Abteikirche S. Maria della Roccella bei Squillace, die er dem 5.—6. Jahrhundert zuschreibt, während der Bau dem Ende des 12. angehört, wie E. Bertaux (L'Art de l'Italie méridionale I, 128) jüngst nachgewiesen hat. Pag. 105 findet sich eine auf den gleichen Bau bezügliche Notiz des Münchener Architekten Dr. Julius Groeschel, worin er dem Ende des 11. Jahrhunderts zugewiesen wird (s. auch weiter unten zu: Zeitschrift für Bauwesen, 1903, S. 429 ff.)

Fr. Malaguzzi macht einige Skizzen zu der von Pellegrino projektierten und z. T. auch 1580 ausgeführten Kirche S. Raffaello in Mailand bekannt, die er im dortigen Staatsarchiv auffand (p. 57 ff.).

A. Bellucci gibt (p. 66 ff.) urkundliche Notizen über die 1439—58 bei dem Wiederaufbau der Stadtmauer von Rieti beschäftigten lombardischen Meister (zumeist von Varese).

Graf Carlo Gomba macht (p. 82) ein Stuckrelief der Madonna in Villa Castello bei Florenz bekannt, eine Arbeit Agostinos di Duccio, die Replik des Reliefs, das jüngst aus der Kirche von Auvilliers in den Louvre gelangte.

G. B. Rossi teilt Abbildungen der beiden Robbiaarbeiten in Marseille mit, der Pietà von Giovanni in der Kirche de la Major und der späteren Verkündigung in Notredame de la Garde (p. 104).

L. Marinelli bespricht den Palast Riario-Sforza in Imola, den 1483 wahrscheinlich Giorgio Marchisi aus Settignano als verkleinerte Replik von Pal. Riccardi-Medici in Florenz für Catarina, die berühmte Gattin Girol. Riarios erbaute (p. 154).

In *Napoli Nobilissima* XII (1903) veröffentlicht Ant. Filangieri-Candida eine Studie über die Büste der Sigilgaita in Ravello, die im Repertorium XXVII, 377 resumiert wurde; G. Abatino gibt eine kurze Besprechung der Cattolica in Stilo und der Kathedrale von Minturno; F. Laccetti eine solche des Kastells von Monte Serico in der Basilicata. E. Bernich stellt die Behauptung auf, der Entwurf für den Triumphbogen Alfonsos rühre von L. B. Alberti her, und seine Ausführung hätten Pisanello (!) und Pietro da Milano geleitet; allein was er zu ihrer Stütze anführt, beruht nicht auf objektiven Gründen, sondern nur auf seinen subjektiven Ansichten. Über die der Vollendung nahen Wiederherstellungsarbeiten am selben Monumente berichtet G. Muralt: Il restauro all Arco di Castelnuovo. Die Stadtmauern und Tore Neapels bespricht Ville sur-Yllon: Le mura e le porte di Napoli. P. Piccirilli beschreibt einige der hervorragendsten Denkmäler Marsiens (S. Lucia in Magliano, S. Maria in Valle bei Rosciano, S. Maria in Moscufo, S. Pietro in Alba Fucese, S. Maria in Cugnoli, samt den in den vier letzten befindlichen Kanzeln und Ambonen, endlich S. Cesidio in Trasacco mit zwei reichen Portalen aus dem Trecento).

In der *Rivista ligure* XXV (1903) p. 127 ff. bespricht A. Romualdi den zur Niederlegung bestimmten romanischen Kreuzgang von S. Andrea zu Genua und weist auf Grund neuerlicher Ausgrabungen nach, daß die schon früher demolierte Doppelkirche in ihrem unteren Geschoß aus dem 10. oder 11. Jahrhundert stammte, während die Oberkirche anfangs des 16. Jahrhunderts errichtet wurde.

In Band XXII (1903) der Florentiner Wochenschrift *Arte e Storia* bringt G. Carocci in einer Reihe von Artikeln wertvolle historische und

künstlerisch beschreibende Mitteilungen über mehrere weniger bekannte Abteien Toskanas. Es sind dies die Badia von Agnano (p. 11) in Val d'Ambra, vor 1000 gegründet; die Abtei von Falesia (p. 28) am Meerbusen von Piombino, 1022 gegründet, aber schon zu Beginn des 13. Jahrhunderts wegen ihrer ungesunden Lage verlassen (ihre Stelle bezeichnet heut nur noch eine kleine Kapelle); die zwischen 862 und 882 als Nonnenkloster gegründete, seit 1003 von Camaldulensern innegehabte Badia della Berardenga im Sienesischen (p. 41); endlich die altberühmte Abtei S. Salvatore am Monte Amiata, vom Longobardenkönig Rachis (744—49) gegründet, von deren ursprünglichem Bau heut nur noch die Krypta der Kirche vorhanden ist (p. 125).

L. Porciatti macht das Taufbecken im Dom zu Grosseto bekannt, 1470 von einem sonst unbekannten Ser Ghino gearbeitet, bei der letzten Restauration des Baues (1860) leider in seine Bestandteile zerlegt und seither noch immer der Rekomposition harrend (p. 35).

D. Sant' Ambrogio gibt eine historische Notiz über das Chorherrnstift S. Maria in Rivalta d' Adda bei Treviglio (p. 43), zwischen 1090 und 1100 gegründet, zu Beginn des 12. Jahrhunderts ausgebaut, der Anlage von S. Ambrogio in Mailand folgend (durchaus kreuzgewölbt bis auf das Tonnengewölbe des Presbyteriums) und in den letzten Jahren verständnisvoll in seiner ursprünglichen Gestalt wieder hergestellt. Noch eingehender hat derselbe Autor den gleichen Gegenstand in zwei Nummern der Lega Lombarda (vom 6. und 8. Februar 1903) behandelt.

A. Anselmi berichtet (p. 145) über ein Altarwerk, das die Brüder Ambrogio und Mattia della Robbia für eine Kapelle in S. Francesco zu Macerata in den Marken 1527—29 ausführten. Vgl. unsere ausführliche Mitteilung darüber im Repertorium XXVIII, 98.

C. Cipolla endlich beschreibt die Kirche S. Severo in Bardolino am Gardasee, einen Bau des 11. Jahrhunderts (p. 155).

Über die im *Archivio storico lodigiano* 1903 p. 59 ff. veröffentlichte Entdeckung eines in Holz geschnitzten Altarwerkes des Bongiovanni di Lodi vom Jahre 1480 durch D. Sant' Ambrogio wurde im Repertorium XXVII, 378 des näheren berichtet; desgleichen über das von demselben Autor in der *Lega Lombarda* vom 1. Juni 1903 zuerst bekannt gemachte Marmorrelief G. Ant. Omodeos im Bischofspalast zu Pavia (a. a. O. S. 188).

Auf das von ihm zuerst in der Lega Lombarda vom 3. Februar 1900 besprochene Grabmal Cameri im Dom zu Volpedo bei Tortona (s. Repertorium XXIII, 261) kommt dessen Entdecker D. Sant' Ambrogio nochmals ausführlicher unter Beifügen einer figürlichen Darstellung zu sprechen im *Monitore tecnico* von Mailand (20. April 1903).

Über die schöne Entdeckung Supinos (die er in der kleinen Schrift: L'incoronazione di Ferdinando d' Aragona, Firenze 1903 veröffentlichte), durch die das vielumstrittene Krönungsrelief des Bargello nunmehr als eine Arbeit Ben. da Majanos bestimmt ist, haben wir im Repertorium XXVI, 262 berichtet.

L. Beltramis Schrift: Leonardo da Vinci negli studi per il tiburio della catedrale di Milano. Per nozze. Milano 1903, gibt einleitend die Geschichte des Kuppelbaues, um daran die Mitteilung von elf Dokumenten zu schließen, welche sich auf das von Leonardo gelieferte Modell dazu beziehen. Im Anfange werden weitere 29 urkundliche Belege über den Verlauf der betreffenden Arbeiten von 1467—1498 abgedruckt. Desselben Autors: Bramante e la ponticella di Lodovico il Moro nel castello di Milano. Milano 1903, gibt Notizen über Ursprung und Wiederherstellung der dem urbinatischen Meister zugeschriebenen Brückenverbindung zwischen zwei Teilen des Kastells vor Porta Giovia.

G. Agnellis Schriftchen: Il palazzo di Lodovico il Moro in Ferrara, Ferrara 1903, trägt die Nachrichten über den der Tradition nach von Lod. Sforza erbauten späteren Palazzo Calcagnini gia Costabili, den schönsten Privatbau Ferraras zusammen.

C. Mariottis: Cenni storici ed artistici sul palazzo del Popolo in Ascoli Piceno gibt über diesen wenig bekannten Bau Notizen.

Die in den letzten Jahren in nicht durchaus einwandfreier Weise restaurierte Kirche S. Savino in Piacenza, eine frühromanische Pfeilerbasilika findet eingehende Beschreibung in dem aus diesem Anlaß von verschiedenen Lokalforschern zusammengestellten Schriftchen: La regia Basilica di S. Savino in Piacenza. Piacenza 1903. Und über die in derselben Stadt im Herbst 1902 stattgehabte Ausstellung namentlich kostbarer, wenig gekannter kirchlicher Ausstattungsstücke berichtet in Katalogform: G. Ferrari, Ricordo della mostra d'arte sacra a Piacenza nel settembre-ottobre 1902. Piacenza 1903 pp. 53 con 32 fotoincisioni.

Darüber, was P. Bacci in seiner Schrift: Cinque documenti per la storia dell' arte senese del XIII e XIV secolo. Per nozze. Pistoja 1903, pp. 27 in-8°, zur Entstehung des Grabmals Cinos da Pistoja im Dom dieser Stadt ausführt, wurde im Repertorium XXVIII, 186 des näheren berichtet.

In »*Arte italiana decorativa e industriale*«, anno 1903 bringt B. Lava in seinem Artikel: Facciate dipinte nel Rinascimento a Oderzo (p. 9 ff.) Beispiele dieser Dekorationsart im genannten Orte; M. Morasso berichtet (p. 35 ff.) in zwei reich illustrierten Beiträgen über die dekorative Ausstattung und namentlich auch über den kostbaren Kirchenschatz der Scuola di S. Rocco in Venedig; G. Carotti gibt in seiner durch einige



Nummern sich fortsetzenden Studie: Le cariatidi nel medio evo (p. 58 ff.) unter anderem die Abbildung des bisher kaum beachteten Ambonen in der Kirche zu Groppina bei S. Giovanni Valdarno, eines rohen aber interessanten, weil ältesten Spezimens der durch lombardische Meister nach Toskana gebrachten frühmittelalterlichen Skulptur. E. Signori, Un opera di Ben. da Briosco (p. 64), bespricht die für S. Tommaso in Cremona gearbeitete Arca der hh. Marcellinus und Petrus unter Mitteilung des Vertrags vom Jahre 1506, womit die Arbeit Briosco übertragen wird. Bei der 1606 erfolgten Versetzung in die Krypta des Domes wurde die ursprüngliche Anordnung geändert, indem der übrigens erst 1533—38 von G. B. Maglio gearbeitete Sarkophag secentistische Zusätze erhielt. Nach Grassellis Abecedario p. 199 soll er überhaupt nicht der für die Reliquien der hh. Marcellinus und Pietrus bestimmte Sarkophag, sondern die von Crist. Pedoni um dieselbe Zeit gearbeitete Urne des h. Arealdus sein. A. Melani, Ornamenti nel Palazzo ducale di Urbino (p. 90 ff.), schreibt die dekorative Ausstattung dieses Baues ausschließlich Ambrogio da Milano und seiner Bottega zu. Daß ein beträchtlicher Teil davon Dom. Rosselli angehört, davon weiß dieser Herr nichts! A. Luxoro, Reliquiari nel tesoro della Cattedrale di Genova (p. 96 ff.) bespricht unter Beigabe von Abbildungen vor allem die gotische Silberarca der Asche des Täufers, inschriftlich 1438 durch Teramo di Daniele aus Porto Maurizio begonnen (von ihm der Entwurf und die Ausführung des Architektonischen), von Simone Caldera aus Siena 1441 und in den folgenden Jahren vollendet (von ihm rühren die Reliefs und zahlreichen Einzelfiguren her). Sodann die Cassa für die h. Hostie bei der Prozession des Frohnleichnamfestes, 1553 von Fr. Rocchi aus Mailand und Agostino Groppi aus Venedig entworfen und in dem konstruktiven Gerüst ausgeführt; in dem reichen figürlichen und Reliefschmuck vollendet von einigen kunstgewandten flämischen Söldnern in Diensten der Republik (Utpheten, Foes, Martinez und einem Arrigo).

Im *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, Bd. XXIV (1903) veröffentlicht der Berichterstatter seine Studie über Adriano Fiorentino (S. 71—98). Völlig neu ist der auf urkundlicher Grundlage erbrachte Nachweis, daß der Meister sich nicht bloß als Bronzebildner, sondern auch als Medailleur betätigt hat. Die Zahl der vom Berichterstatter als seine Arbeiten erkannten sechs Medaillen hat W. Bode seither um zwei vermehrt (s. Zeitschrift f. bild. Kunst XV, 1903, S. 41).

E. v. Ubisch und O. Wulff besprechen (S. 208—241) einen langobardischen Helm im kgl. Zeughaus zu Berlin, der aus dem Fund von Giulianova im Jahre 1896 stammt und für das Eindringen germanischer Bildtypen und Kunstanschauung nach Italien zeugt.

L. Justi versucht in seiner Studie: Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts im Berliner Museum (S. 247 bis 283) die Chronologie der Werke des Meisters aufzustellen und schließt daran eine Würdigung der Arbeiten seiner Schüler, wie des späteren Trecento überhaupt.

W. Bode reproduziert und bespricht kurz Antonios della Porta Büste des Acellino Salvago, die kürzlich als Geschenk der Erben der Kaiserin Friedrich dem Berliner Museum einverleibt wurde (S. 318—319).

Der Berichterstatter gibt in seinem Artikel: Giuliano da Majano in Siena (S. 320—334), Kunde von Lisinis urkundlichem Nachweis, wonach Palazzo Spanocchi nach dem Entwurf des Meisters erbaut wurde, und führt einige andere Paläste Sienas (Pal. Del Vecchio, Refugio di S. Galgano) auf den Einfluß dieses Vorbildes zurück.

Im Beiheft zu vorliegendem Bande des Jahrbuchs endlich veröffentlicht derselbe die chronologischen Prospekte zum Leben und Werke von Giul. da Majano und Pagno di Lapo mit reichen Erläuterungen und Urkundenbelegen (S. 119—154).

In der *Zeitschrift für bildende Kunst*, Bd. XIV (1903) beschäftigt sich ein Artikel R. Delbrücks: Ein Porträt Friedrichs II. von Hohenstaufen (S. 17—21) mit der Büste am Giebel der Kathedrale von Acerenza, die von ihm mit den Skulpturen vom Brückenkopf zu Capua in eine Reihe gestellt wird. Dagegen erhebt ebendort (S. 86) F. Philippi seine Stimme, sich auf die Siegelporträts Friedrichs II. stützend. Ebenso (S. 246—255) J. R. Dieterich unter Heranziehung des gesamten numismatischen und sigillographischen Materials.

Ernst Pollaczek: Zwei Selbstbildnisse des Nicola Pisano (S. 143 bis 146) glaubt in den Reliefs der Kanzeln von Pisa und Siena zwei Porträts des Meisters nachweisen zu können.

E. Steinmann stellt (S. 147—157) zuerst das Œuvre des Bildhauers Michele Marini zusammen, indem er von dessen Sebastianstatue und Madonnenrelief in der Kapelle der Maffei in S. Maria sopra Minerva zu Rom ausgeht, Arbeiten, von denen wenigstens die erstere durch Vasari als Werk Marinis beglaubigt ist. Auf Grund von Stilanalogie mit diesen werden dem Meister die Grabmäler Agostino und Benedetto Maffeis ebendaselbst, dasjenige Filippos della Valle in Araceli und das Lorenzo Cibos, jetzt in S. Cosimato, ferner die Ponzettiepitaphien in S. Maria della Pace, endlich die liegende Grabstatue des Erzbischofs von York in S. Tommaso degli Inglesi zugeteilt, u. E. mit vollem Recht.

Die *Berliner Zeitschrift für Bauwesen* (1903) enthält folgenden Beitrag von J. L. Heiberg: Die Kanzel von Moscufo und verwandte mittelalterliche Kanzeln in den Abruzzen (S. 275 ff.). Was er Geschicht-

liches und Stilkritisches über diese Denkmäler des 11.—13. Jahrhunderts ausführt, ist wohl durch die eingehende Behandlung, die ihnen Bertaux in seinem monumentalen Werke über die Kunst Süditaliens angedeihen läßt, überholt; dagegen behalten die ganz vorzüglichen illustrativen Beigaben von Heibergs Aufsatz ungeschmälert ihren Wert. Ferner bringt die gleiche Zeitschrift eine ausführliche Studie Dr. Julius Groeschels über S. Maria della Roccella (S. 429—448; vgl. oben zu Rassegna d'Arte p. 51—57), deren Ergebnis darin gipfelt, daß der Verfasser diese heut in Ruinen liegende kreuzförmig gewölbte Basilika für eine Gründung südfranzösischer Mönche vom Ende des 11. Jahrhunderts, nach dort heut noch bestehenden Vorbildern, erklärt. Dies bestreitet Strzygowski: Der angebliche Stillstand der Architekturentwicklung von Konstantin bis auf Karl d. Gr. (S. 630—634), indem er für die in seinem Buche: »Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte« gewonnenen Ergebnisse eintritt, und die Analogien zwischen S. M. della Roccella und ihr nahestehenden Anlagen in Südfrankreich daraus erklärt, daß er sie auf die beiden gemeinsame orientalische (kleinasiatische) Quelle zurückführt, die schon in der Zeit zwischen Konstantin und Justinian die gewölbte Kreuzbasilika aufweist. Er sieht sonach in dem süditalienischen Bau eine Gründung orientalischer (Basilianer) Mönche aus der Zeit zwischen Konstantin und Karl d. Gr.

Band XXIV (1903) des Jahrbuchs der Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses enthält J. von Schlossers Artikel: Über einige Antiken Ghibertis (S. 125—159). In der bei ihm gewohnten geistvollen und anregenden Weise behandelt er im ersten Teil seiner Studie das sogenannte »Bett des Polyklet«, — worin er eines jener hellenistischen Totenmalreliefs nachweist, die man jetzt mit dem Heroenkultus in Verbindung bringt, während man ihnen in den Kreisen der Sammler und Gelehrten der Renaissance einen stark erotischen Sinn unterschob. Mit Hilfe synchroner Zeugnisse wird die Geschichte der vier Exemplare jenes Reliefs, wovon uns Kunde überliefert ist, rekonstruiert und dabei das — wahrscheinliche — Ergebnis gewonnen, das Exemplar Ghibertis sei durch die Sammlungen Gaddi, Bembo, Alfons I. von Ferrara in jene Rudolfs II. gelangt, wo seine Spur sich verliert. Der zweite Artikel beschäftigt sich mit der »Venus des Lysipp, d. h. jener Statue, die — wie uns Ghiberti in seinen Kommentarien berichtet — in Siena aufgefunden und als Krönung des Stadtbrunens aufgestellt, aber nach kurzer Zeit wieder entfernt wurde, »cum inhonestum videatur«, wie es in der Begründung des Ratsbeschlusses vom 7. Nov. 1357 lautet. Schlosser frägt sich nun, ob die Statue nicht Anregung und Vorbild zu der seltsamen und ganz ungewöhnlichen Verkörperung der Klugheit gegeben habe, die wir in der

Gruppe der von den Kardinaltugenden umgebenen Verkörperung der Stadt Pisa, die einst einen Bestandteil der Domkanzel Giov. Pisanos bildete, sehen und die in Stellung und Gebärde durchaus an die Venus von Medici erinnert. Es wäre dies ein Faktum von nicht geringem Wert für die Erkenntnis der künstlerischen Psyche im Trecento. — Im Schlußteil seiner Studie bringt unser Verfasser den Kolossaltorso eines herkulisch gebauten Satyrs der Uffizien, den man jetzt der pergamenischen Schule zuweist, und der 1778 aus dem Besitze der Gaddi erworben wurde, mit der Isakfigur auf Ghibertis bekanntem Konkurrenzrelief in Verbindung, mit der er eine gewisse Verwandtschaft aufweist. Freilich steht es nicht mit Sicherheit fest, daß der Torso einst wirklich im Besitz des Meisters war, aber unwahrscheinlich ist dies keinesfalls. Im Verfolg seiner höchst interessanten Ausführungen geht dann Schlosser auf den Unterschied in der Auffassung der Antike näher ein, der sich in ihrer Nachahmung, bei dem Meister der Venus von Pisa und bei Ghiberti kundgibt: für jenen liefert sie nur das »Exemplum«, d. h. das mittelalterliche Erinnerungsbild, — Ghiberti eignet sie sich nicht mehr äußerlich, stofflich, phantastisch an, sondern als eine innere Erfahrung, die ihm die rechten Wege zum eigenen Kunstschaffen weist und lehrt, weil ein Funke ihres Geistes auch in ihm lebt.

Band X (1903) der *Monuments et Mémoires, Fondation Eugène Piot* enthält einen Artikel André Michels über Agostinos di Duccio Marmorrelief der Madonna mit Engeln, das unlängst aus der Schloßkapelle von Auvilliers (Oise) in den Besitz des Louvre übergegangen ist. Ein Mitglied der Familie de Bonnières, das in Italien unter Bonaparte diente, hatte es zu Anfang des 19. Jahrhunderts dorther mitgebracht und an den genannten Ort, der in seinem Besitz war, gestiftet. Jüngst wurde in der Villa von Castello bei Florenz eine fast ganz identische Stuckreplik des Louvrereliefs aufgefunden (s. Rassegna d' arte, Julinummer 1903), dessen Entstehung der Entdecker Graf Gamba für die Jahre 1465—68 festlegen konnte. Nun steht der Typus der Madonna und der Engel im Castellorelief demjenigen der Figuren des zweiten Reliefs des Meisters, das etwas früher durch Schenkung Adolph Rothschilds in den Louvre kam, näher, als dem des Auvilliersreliefs, und da dies letztere namentlich in den beiden Stiacciatoengeln des Hintergrundes die größten Analogien mit ähnlichen von Duccio in Rimini gemeißelten Gestalten besitzt, so läßt sich die Reihenfolge der in Rede stehenden Arbeiten festlegen: das Rothschildrelief entstand — nach 1450 — zuerst, dann — zwischen 1465 u. 1468 — der Stuck in Villa Castello und danach später das Marmorrelief aus Auvilliers. Da dies letztere aber demjenigen im Museo dell' Opera del Duomo ganz stilähnlich ist, so muß auch dies in die Spätzeit des Meisters gesetzt werden. *C. v. Fabriczy.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der h. Katharina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom macht uns zuerst Adolf Gottschewski nicht nur als Arbeiten des genannten Meisters, sondern überhaupt in einer bei Heitz in Straßburg erschienen, mit trefflichen Reproduktionen ausgestatteten Publikation bekannt. Denn wenige, selbst unter den Fachgenossen, werden in die dunkle, hinter der Sakristei der Minerva gelegene Kapelle, die die fraglichen Wandbilder birgt, gedrungen sein. Außer dem größten Hauptbild der Kreuzigung und einer Verkündigung sind es zehn Einzelgestalten von Heiligen. Ihre Bestimmung auf Antoniazzo begründet der Verfasser durch die stilistische Analogie mit der in derselben Kirche befindlichen Tafel der Verkündigung, und noch schlagender mit der Kreuzigung am Tabernakel über dem Hochaltar von S. Giovanni in Laterano, die die größte Ähnlichkeit in Formen, Gewandbehandlung, Art der Komposition mit der Minervakreuzigung aufweist. Die Laterankreuzigung wurde wohl bisher dem Bonfigli und Fiorenzo di Lorenzo gegeben; aber Gottschewski weist die absolute Gleichheit zwischen mehreren ihrer Figuren mit solchen auf bezeichneten Bildern Antoniazzos nach und rechtfertigt somit die Zuteilung der Tabernakelbilder an Antoniazzo — und somit auch die der Minervafresken an denselben Meister. Des weiteren bietet der Verfasser einen sorgfältigen Prospekt über Leben und Werke Antoniazzos und charakterisiert ihn als »ein wirtschaftliches Talent«, der es verstand, mit der Kurie in stete Verbindung zu gelangen, das Wasser ihrer Bestellungen auf seine Mühle zu treiben und von den Beamten sein Geld einzukassieren — Dinge, die in Rom wichtiger waren als anderswo. Endlich gibt Verfasser auch Aperçus zur Charakterisierung der Künstlereigenart seines Helden. Seine Kunst ist einfach, ernst, streng, seine Gestalten würdevoll und feierlich, von einer gesteigerten Körperlichkeit und Wucht, wie sie dann voll erst in den Schöpfungen des Cinquecento erreicht wird. In ihm tritt etwas Neues in die Geschichte der Malerei: Rom. Ein Verzeichnis der authentischen und attribuierten Werke des Meisters[1]), sowie eine Bibliographie der sich

[1]) Seither ist eine weitere Arbeit von ihm, eine Freske der Verkündigung im Pantheon (erste Kapelle rechts vom Eingang) aufgedeckt worden (s. Giornale d' Italia vom 10. Juli 1904).

mit ihm beschäftigenden Schriften und Artikel schließen die wertvolle, mit Sorgfalt und Liebe gearbeitete Studie unseres Verfassers. *C. v. F.*

Pistojas Kunstschätze hat jüngst ein junger florentinischer Forscher zum Gegenstand eingehenderer Darstellung und kritischerer Betrachtung gemacht, als sie die bisherigen Guiden und Lokalhistoriker (Ciampi, Tolomei, Tigri) boten (Odoardo H. Giglioli, Pistoja nelle sue opere d' arte, Firenze 1904, 176 S. gr. 8° mit 42 Illustrationen). Schon daß der Verfasser seine Arbeit mit sorgfältigen Inhaltsverzeichnissen der Werke, Künstler und urkundlichen Belege, sowie einer Bibliographie der von ihm benutzten einschlägigen Publikationen einleitet, erweckt von vornherein für sie günstige Erwartungen, die sich bei näherer Bekanntschaft durchaus rechtfertigen. Giglioli beginnt mit einer Übersicht der Architektur an Kirchen und Palästen, behandelt dann in chronologischer Folge die Werke der Skulptur (mit Einschluß der Holzdekorationen und Goldschmiedearbeiten) und schließt mit der Schilderung der Fresken und Tafelbilder. Der Verfasser hat sich mit seinem Gegenstande genau vertraut gemacht; er gibt allemal zuerst die Ansichten seiner Vorgänger, wägt sie sorgfältig und begründet daraufhin sein eigenes Urteil. Daß er die Forschungen, die dank dem Eifer einiger für die Vergangenheit ihrer Vaterstadt begeisterten Männer, in dem kürzlich begründeten Bolletino pistojese auch für die Kunstgeschichte interessante Aufschlüsse ergeben haben, durchaus kennt und berücksichtigt, versteht sich von selbst. Aber auch Giglioli selbst hat dies urkundliche Material durch glückliche Entdeckungen in den Florentiner und Pistojeser Archiven zu vermehren vermocht (s. z. B. das Statut der Arte de' Legnaiuoli, S. 110, den Vertrag über die Anfertigung der Domtüren, S. 114 u. a. m.). Auch die Würdigung und teilweise Reproduktion der kürzlich, dank namentlich dem Eifer der Brüder Chiappelli, in S. Francesco aufgedeckten Fresken gibt Giglioli hier zuerst; gleicherweise ist ihm die erste eingehendere Beschreibung der Wandbilder (sowie die Wiedergabe eines davon) in Casa Tonini (ehemals Kloster der Frati del T) zu danken; ihre Zuschreibung an Antonio Vite zieht der Verfasser in Zweifel, und hofft durch weitere Forschungen im Pistojeser Archiv die Frage endgültig lösen zu können. So vielem Wertvollen gegenüber kommen kleine Auslassungen und Versehen kaum in Betracht. So ist z. B. des Verfassers Zweifel an der Autorschaft Ben. Bugliones für die Krönungslunette am Ospedale del Ceppo durch unsere Mitteilung eines Zahlungsvermerks dafür widerlegt (s. Rivista d' Arte II, 139), und das Auferstehungsrelief in S. Francesco auch als sein Werk nachgewiesen (l. c. p. 56). Das Madonnenrelief im Pal. comunale, von Giglioli nur allgemein als Arbeit



eines Minoschülers bestimmt, haben wir schon in der 8. Auflage des Cicerone, als dem »Meister der Marmormadonnen« gehörig aufgeführt. Leider kennt Giglioli die neuesten Ciceroneausgaben nicht, sondern zitiert stets die veraltete französische Übersetzung der fünften Auflage, und mit ihr manche seither berichtigten irrtümlichen Angaben der letzteren (s. z. B. S. 76 über das Taufbecken von S. Giovanni fuorcivitas). Die Angabe S. 46, man habe behauptet, Giov. Pisano sei in Apulien geboren, beruht selbstverständlich auf einer Verwechslung mit seinem Vater, die andere S. 109, das Imbriachiatelier habe in Florenz bestanden, auf einem Irrtum. v. Schlossers schöne Arbeit über den Gegenstand scheint unserem Verfasser entgangen zu sein; in der Bibliographie ist sie nicht angeführt. Ebenso fehlen darin Fioravantes »Vacchettone«, Burckhardts »Baukunst der Renaissance«, Venturis Aufsatz über Francesco Ferrucci im Archivio storico dell' Arte, unsere Brunelleschimonographie, und sind bei Anführung von Zeitschriftenartikeln die Titel nicht angegeben. — Endlich wäre die häufige Anführung der Angaben von Mothes' durchaus kritikloser »Baukunst des Mittelalters in Italien« besser weggeblieben. *C. v. F.*

Nekrolog.

Gustav Ludwig.

In Gustav Ludwig, der am 16. Januar 1905 zu Venedig, im Cappello nero, wo er seinen Wohnsitz ein Jahrzehnt hindurch gehabt hat, verschied, hat die deutsche Kunstwissenschaft ihren namhaftesten Vorkämpfer auf italienischem Boden verloren. Durch eine Vereinigung aller Eigenschaften, deren der Forscher bedarf, unermüdlichen Fleiß und Zähigkeit, Spürsinn (den Vorläufer des Finderglücks) und die weitesten Gebiete umfassende Kenntnisse, hat er sich, obschon nicht »vom Fach«, in wenigen Jahren eine in Deutschland und Italien gleich hervorragende, ja einzige Stellung erworben.

Wie er eigentlich dazu gekommen ist, sich diesem speziellen Forschungsgebiet zuzuwenden, hat keiner auch der ihm nahestehenden je genau erfahren, wie er denn überhaupt mit Mitteilungen über sein Leben äußerst sparsam war. Nur daß er, aus Hessen gebürtig, etwa zwanzig Jahre hindurch als Arzt in London tätig gewesen ist, hat er gelegentlich erzählt. In Beziehung zu dem Sammler Henry Doetsch, hat er sich mit Bildern zu beschäftigen angefangen. Es heißt, daß der Zufall, da er über irgend ein Bild etwas im Staatsarchiv zu Venedig zu erfragen wünschte, ihm unbekanntes, reiches Material in die Hand spielte und sein Interesse rege machte.

Die venezianische Kunstgeschichte war nun freilich nicht in dem Maße von der Forschung vernachlässigt worden, als man es gelegentlich aussprechen hört. Schon im achtzehnten Jahrhundert hatte Zanetti urkundliche Nachrichten über die Maler mitgeteilt, im letzten Jahrhundert veröffentlichten die beiden Geistlichen Jacopo Morelli und Giannantonio Moschini viel wertvolles Material. In Emanuele Cicogna, dessen Hauptwerk, die »Iscrizioni veneziani« (sechs Bände 1823—1854), leider Fragment geblieben ist, hat die venezianische Forschung auf allen Gebieten der Historie einen Repräsentanten von unvergänglicher Bedeutung gehabt. Lorenzi, in seinen Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale (nur Band I erschienen, 1868) übergab eine Fülle wichtiger Daten zur Geschichte der drei Schwesterkünste der Öffentlichkeit. Vielerlei Material erschien in dem Archivio Veneto, wo unter anderm der Archivdirektor

Cecchetti Mitteilungen über venezianische Maler machte, während P. G. Molmenti das kulturelle Leben der Stadt in seiner »Storia di Venezia nella vita privata« (zuerst 1879) in großen Zügen darstellte.

In der neuesten Zeit bewiesen die Publikationen Paolettis, die zwei Hefte der Documenti inediti per servire alla storia della pittura Veneziana (Padua 1894/95), dann das monumentale Werk — Architettura e scultura di Venezia (Venedig 1893) —, wieviel für den Forscher trotz so namhafter Vorgänger zu tun übrig geblieben war.

Kurze Zeit nachdem Paolettis Arbeiten erschienen waren, setzte Ludwigs Forschertätigkeit ein. Er erkannte, was vor allem not tat, um Resultate von bleibender Bedeutung zu gewinnen: die planmäßige Durcharbeitung aller Abteilungen des venezianischen Archivs. Er bewies hierbei eine Klarheit des Vorgehens, ein organisatorisches Talent, die zum Teil den glänzenden Erfolg seines Wirkens begreiflich erscheinen lassen. Bereits in einem seiner ersten Aufsätze, den er publizierte — in dieser Zeitschrift vor nunmehr sechs Jahren — hat er seine Grundsätze niedergelegt: er beherrschte und übersah das weite Gebiet schon damals vollkommen.

Er setzte überall dort ein, wo die frühere Forschung gar nicht oder unvollkommen wirksam gewesen war.

Es ist bekannt, daß die napoleonische Epoche mit ihren gewaltsamen Umwälzungen den Kunstbesitz von Kirchen, Klöstern, Brüderschaften frei machte, der jahrhundertelang wenigen Veränderungen unterworfen gewesen und in zahlreichen Handbüchern (Guiden) aufgezeichnet worden war. Seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts aber war der Faden der Tradition abgerissen. Ludwig durchforschte die Papiere des Delegaten Edwards, dem die Ordnung des Bildbestandes Venedigs anvertraut worden war, und es gelang ihm nachzuweisen, wo die überall hin verstreuten Kunstwerke ursprünglich sich befunden hatten. Damit war dann die Basis für die weitere Forschung gegeben.

Gleichzeitig wurden die verschiedensten Abteilungen des Archivs, die Notariatsakten vorzüglich, Steuerangaben, Serien der Behörden und was sonst, systematisch durchgesehen und es trat eine alle überraschende Fülle unbekannten Materials zutage. Große und kleine hat er mit gleicher Liebe behandelt, es schien ihm nichts unwesentlich, ob nun die größten Meister oder bescheidene Kunsthandwerker in dieser Weise unserer Erkenntnis näher gebracht wurden. Dieses weite und breite Forschungsprinzip führte ihn frühzeitig auf kulturelle Dinge im allgemeinen, und er legte jene große Sammlung von Inventaren des Privatbesitzes an, die der Wissenschaft nutzbar zu machen ihm selbst nicht beschieden gewesen ist.

Daneben hat er einzelne Meister mit besonderem Interesse behandelt und in große, zum Teil verworrene Gebiete Klarheit und Ordnung gebracht. Seine Aufsätze über Bonifazio berichtigten nicht nur einen alten Irrtum, der auf Moschini und Bernasconi zurückgeht, bezüglich der Person; sie behandelten auch das ganze Bildmaterial des Künstlers und seiner Werkstatt und rekonstruierten die Staatsräume, für die jene Gemälde einst geschaffen worden waren. Für Carpaccio hatte er eine besondere Vorliebe; ihm war sein erster Aufsatz gewidmet; dann hat er in seinem Werke über die Scuola di Sant' Orsola seines Meisters Hauptwerk erschöpfend behandelt (zusammen mit Molmenti). In der Vorbereitung zu einem abschließenden Buch über Carpaccio hat ihn der Tod abgerufen und dem italienischen Mitarbeiter die verantwortungsvolle Aufgabe hinterlassen, aus Andeutungen und Illustrationen dasjenige herzustellen, was Ludwig vorgeschwebt hat.

Endlich ging er dem Inhalt einzelner Bilder nach, um deren Deutung man sich bis dahin vergebens gemüht hatte. Mit Zähigkeit eroberte er sich auch hier ein weites Gebiet; er ging zurück auf die uns so fernliegende Anschauungsweise des späten Mittelalters und fand in französischen Miniaturen die Vorbilder wieder, aus denen sich die Elemente von Bellinis Bild der »Madonna am See« zusammensetzen. Und so deutete er desselben Meisters Allegorien in der venezianischen Akademie und hatte ebenso das Material für die Erklärung von Tizians »Himmlischer und irdischer Liebe« zusammengestellt. Vor etwa sechs Jahren hat er es mir einmal vorgelegt und erläutert; aber der Aufsatz ist nie geschrieben worden und es ist zweifelhaft, ob sich mehr als die Illustrationen im Nachlaß finden werden.

Denn er arbeitete alles im Kopfe aus, bis zum letzten, hatte das Material abgeschlossen und musterhaft geordnet bereit; in kürzester Zeit war er dann imstande die Niederschrift vorzunehmen. Was für ihn das Selbstverständliche war, bedeutet nun, da er nicht mehr seine Truppen kommandieren kann, für die Wissenschaft einen schweren Verlust. Mit ihm sind Schätze zu Grabe getragen worden, die zu heben ein anderer kaum imstande sein wird.

Was er geleistet hat, davon gibt bessern Begriff, als es die Worte selbst tiefster Verehrung vermögen, das Verzeichnis seiner Schriften, das am Schluß folgt. Ein Wort aber sei von dem Menschen gesagt, der in gewissem Sinne noch mehr war als der Forscher. Eine Gestalt, wie die Ludwigs, ist in einer Zeit, wo wissenschaftliches Arbeiten als Selbstzweck leider selten geworden ist, doppelt vorbildlich. Seine Bescheidenheit war ebenso groß, als sein Wissen. Er lehnte stets jeglichen Dank ab, auch wenn er mit beispielloser Freigebigkeit unpubliziertes Material einem

andern zur Verfügung stellte. Keiner hat über venezianische Kunst gearbeitet, dem er nicht mit Dokumenten, mit Photographien, die er oft mit bedeutenden Kosten herstellen ließ, unterstützt hätte. Und wie mit Rat während der Arbeit, so förderte er mit gütigster Anerkennung die Leistung der Jüngeren und suchte sie so zu mutigem Vorwärtsstreben zu ermuntern.

Doch hat er eines beklagt und schmerzlich empfunden: daß er mit seinen Bestrebungen allein dastand, daß aus Deutschland, trotz der stetig wachsenden Zahl der Kunsthistoriker, sich ihm keine Hilfskräfte zur Verfügung stellten. Er empfand es doppelt, wo schweres Leiden ihn einen Teil des Jahres ans Krankenlager fesselte.

Wie er durch sein gütiges Wesen auch in Venedig sich aller Sympathie gewonnen hat, das hat die Beisetzung in vollem Umfang bewiesen. Als einen um die Stadt Hochverdienten, hat man ihn in San Marco aufgebahrt; Venedigs Stadthaupt mit dem klangvollen Patriziernamen, die Spitzen der wissenschaftlichen Institute haben in dieser letzten Stunde die Bewunderung ausgesprochen, die er im Leben stets von sich bescheiden zurückgewiesen. Dann hat man ihn zur letzten Ruhestätte nach San Michele geleitet, der Toteninsel auf dem Weg nach Murano, deren künstlerischen Schmuck er erläutert hat, und die er selbst charakterisierte als den »Wallfahrtsort der Venezianer, welche dort die Gräber ihrer Toten schmücken und in stiller Abgeschiedenheit der Rückerinnerung mit ihnen leben«.

Georg Gronau.

Verzeichnis der Schriften G. Ludwigs.

1897. Vittore Carpaccio. I. La scuola degli Albanesi in Venezia. Archivio storico dell arte. Serie II, anno III, S. 405.

1899. Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. (Zusammen mit P. Paoletti). Einleitung. Die Vivarini und die Muranesen. Repertorium Bd. XXII, S. 87, 255, 427.

1900. Neue archivalische Beiträge usw. Über die Malerfamilie Bastiani. Repertorium Bd. XXIII, S. 173, 274.

1901. Bonifazio di Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung I./II. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. XXII, Heft II und III.

Dokumente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 bis 1838 aus dem Archivio di Stato zu Venedig. Sammlungen d. AH. Kaiserhauses Bd. XXII, 2. Teil, S. 1.

Contratti fra lo stampador Zuan di Colonia ed i suoi socii e inventario di una parte del loro magazzino. Pubblicato a spese del Comune di Venezia in occasione della V. Riunione della Società Bibliografica Italiana (dann in Miscellanea di storia Veneta, 2. Serie, Vol. VIII, 1902).

1902. Bonifazio di Pitati usw. III. Jahrbuch, Bd. XXIII, Heft I.

Giovanni Bellinis sogenannte Madonna am See in den Uffizien, eine religiöse Allegorie. Jahrbuch Bd. XXIII, Heft III/IV.

Antonello da Messina und deutsche und niederländische Künstler in Venedig. Jahrbuch a. c., Beiheft S. 43.

1903. Vittore Carpaccio et la Confrérie de Sainte Ursule à Venise. (Zusammen mit P. G. Molmenti.) Florenz, R. Bemporad.

Die Altarbilder der Kirche S. Michele di Murano und das Auferstehungsbild des Giovanni Bellini in der Berliner Galerie. (Zusammen mit W. Bode.) Jahrbuch Bd. XXIV, Heft II.

Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. I. Die Bergamasken in Venedig. Jahrbuch, Beiheft S. 1.

Neue Funde im Staatsarchiv zu Venedig (Sebastiani Luciani. Tizians Hochzeit). Jahrbuch S. 110.

1904. La patria dei pittori Carpaccio. (Zusammen mit P. G. Molmenti.) Emporium Bd. XIX, S. 111, Februar-Heft.

La Madonna degli Alberetti (ebenso). Emporium Bd. XX S. 109, August-Heft.

In Vorbereitung:

Archivalische Beiträge usw. II. Erscheint im diesjährigen Beiheft des Jahrbuchs.

Venezianischer Hausrat zur Zeit der Renaissance.

Restello, Spiegel und Toilettenutensilien in Venedig zur Zeit der Renaissance (herausgegeben von Dr. Rintelen).

In: Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut. Band 1.

Carpaccio (veröffentlicht von P. G. Molmenti).

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Anderson, W. J. und R. Phené Spiers. Die Architektur von Griechenland und Rom. Fünf Lieferungen mit 185 Abbildungen, darunter 43 Tafeln. Leipzig. Karl W. Hiersemann. Jede Lieferung M. 3.

Cherbuliez, Victor. Die Kunst und die Natur. I. Übersetzt von H. Weber. Ascona. C. v. Schmidtz. M. 2.35.

Chlędowski, Casimir. Siena. Erster Band. Berlin. Bruno Cassirer.

Dryhurst, A. R. Raphael. Little Books on Art. London. Methuen & Co. 2/6.

Frey, Adolf. Die Kunstform des Lessingschen Laokoon mit Beiträgen zu einem Laokoonkommentar. Stuttgart und Berlin. J. G. Cottasche Nachfolger. M. 3.

Haseloff, Arthur. Die Kaiserinnengräber in Andria. Ein Beitrag zur apulischen Kunstgeschichte unter Friedrich II. Mit 9 Tafeln und 25 Textabbildungen. Rom. Loescher u. Co. M. 4.50.

Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte. Erster Teil. Altertum und Mittelalter. 76 Tafeln mit 720 Bildern. Freiburg i. B. Herdersche Verlagshandlung. M. 8.

Laban, Ferdinand. Heinrich Friedrich Füger, der Porträtminiaturist. Mit 78 auf 13 z. T. farbigen Lichtdrucktafeln und in den Text gedruckten Abbildungen. Berlin. G. Grote. M. 15.

Lafenestre, G. et E. Richtenberger. Rome, Les Musées, les Collections particulières, les Palais. Orné de cent reproductions photographiques. Paris. Librairies-Imprimeries Réunies. Fr. 10.

Leitschuh, Franz Friedrich. Flötner-Studien. I. Das Plakettenwerk Peter Flötners in dem Verzeichnis des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim. Mit 20 Tafeln. Straßburg. L. Beust. M. 14.

Mackowsky, Walter. Giovanni Maria Nosseni und die Renaissance in Sachsen. Berlin. E. Wasmuth. M. 5.

Ostwald, Wilhelm. Kunst und Wissenschaft. Vortrag, gehalten zu Wien am 27. November 1904. Leipzig. Veit & Comp. M. 1.

Schmid, Max. Kunstgeschichte nebst einem kurzen Abriß der Geschichte der Musik und Oper von **Clarence Sherwood.** In 20 Heften zum Preis von je 30 Pfg. Neudamm. J. Neumann.

Francisco de Hollanda und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo.

Von **Hans Tietze.**

Durch Jakob Burckhardts meisterhafte Darstellung der Kultur der Renaissance hat diese Periode für uns ein eigenes selbständiges, organisches Leben gewonnen; ihre Anfänge, Blüte, Verfall erscheinen wie losgelöst von der übrigen Entwicklung und die ganze Epoche wie ein farbenfrohes Zwischenspiel, das erst völlig verklingen muß, ehe ein neues Kapitel anhebt. In den Nachwirkungen dieser unhistorischen Auffassung befangen, werden wir oft der kulturellen Bedeutung des italienischen Cinquecento nicht genügend gerecht. Wir sind eher geneigt, es als ein glänzendes Abendrot zu betrachten, legen mehr Gewicht auf die Richtungen, die sich in ihm totlaufen, auf die Bestrebungen, die es umwandelte oder negierte, auf all das, was nicht zur Reife gelangte; darüber verkennen wir leicht das Neue und Fruchtbare, das es enthält, die Übergangsformen, die vom fahrigen Individualismus des Quattrocento zu neuen, großen, sozialen Gruppierungen führen, übersehen die Ansätze moderner Staatswirtschaft, die religiöse Vertiefung, die Anfänge naturwissenschaftlicher Betrachtungsweise.[1]) Auch anderweitig zeigen sich lebenskräftige Übergangsformen; die großen Entdeckungen und Erfindungen, die uns veranlassen, an der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts eine konventionelle Scheide zweier Zeitalter anzunehmen, haben die Geister mächtig aufgerührt; auf dem literarischen Gebiete, das uns hier beschäftigt, hat naturgemäß in erster Linie die Erfindung der Buchdruckerkunst diese befruchtende Wirkung hervorgebracht. Hier zeigt das 16. Jahrhundert eine wahre Umwälzung; ein völlig neuer Faktor, das literarische Publikum, wird in die geistige Kultur eingeführt. Im Mittelalter hatte das literarische Produkt keinen kaufmännischen Wert; der Autor, der für eine beschränkte Anzahl von Individuen schrieb, war genötigt, sich anderweitig die wirtschaftlichen Grundlagen seiner Existenz zu verschaffen; war er kein Geistlicher, so war er gezwungen, in den Dienst eines Herrn zu treten, von dem er in jeder Beziehung abhängig war. Auch die neue Erfindung

[1]) Vergl. im allgemeinen hierüber: Francesco Flamini: Il Cinquecento, Milano.



änderte dies Verhältnis nur nach und nach; einerseits war sie zunächst völlig in Anspruch genommen, die unmittelbarsten geistigen Bedürfnisse religiöser und weltlicher Natur zu befriedigen, also zur Drucklegung der kirchlichen und weltlichen Klassiker; anderseits galt das gedruckte Buch noch lange für minder vornehm als das geschriebene, und wie vornehme Mäcene von der Art des Herzogs von Urbino oder des Matthias Corvinus eine Handschrift unbedingt dem gedruckten Buch vorzogen, so verzichteten bis tief ins Cinquecento viele Autoren darauf, ihre Werke drucken zu lassen. Manche der klassischen Werke dieser Zeit wurden von ihren Verfassern nur deshalb dem Drucke übergeben, weil durch eine Indiskretion von befreundeter Seite verstümmelte und fehlerhafte Abschriften in Umlauf kamen und zu befürchten war, daß eine solche gedruckt werden könnte.[2]) Unter diesen Umständen vollzieht sich die Emanzipation des Autors nur sehr langsam; Dichter wie Ariost und Tasso schreiben zunächst für ihre Mäcene, an deren Hof sie leben. Aber daneben lockert sich das Verhältnis doch allmählich; der Schriftsteller schafft selbständig; da indes das Publikum nicht kaufkräftig genug ist, ihm eine unabhängige Stellung zu verschaffen, muß er durch umständliche und zahlreiche Dedikationen möglichst viele einzelne Individuen für sein Werk interessieren, und diese Art des Mäcenatentums ist im 16. Jahrhundert und auch noch später die übliche. Aber der Autor weiß, daß er in der öffentlichen Meinung eine mächtige Waffe hat, und spielt den Appell an das Publikum gegen das einzelne Individuum aus. So wird aus der untertänigen Bitte eine trotzige Drohung und aus dem demütigen Bittsteller ein unverschämter Erpresser. Literarische Erscheinungen wie der Aretino oder Anton Francesco Doni sind das Widerspiel des in Blüte stehenden Mäcenatentums; der Autor, der dem gutwillig Zahlenden eine relativ wohlfeile Unsterblichkeit garantierte, drohte dem Widerspenstigen bei Mit- und Nachwelt den übelsten Ruf zu verschaffen.[3])

Ziel und Endergebnis dieser ganzen Entwicklung war, daß die literarische Produktion einen neuen Herrn anerkannte. An Stelle des fürstlichen Brotherrn, der engen Gemeinde klösterlicher Leser, tritt die vielköpfige, entindividualisierte Menge; galt es früher, dem »milden Herrn« zu schmeicheln, so hieß es jetzt, die Gunst dieser Menge gewinnen. Und

---

[2]) Castiglione, Il Cortegiano, 1528. Aus der Dedikation an Don Michel de Silva: . . . essendo d' Italia avvisato, che la signora Vittoria dalla Colonna, marchesa di Pescara, alla quale io già feci copia del libro, contra la promessa sua ne avea fatto trascrivere una gran parte . . . etc.

[3]) Arturo Graf, Attraverso il Cinquecento, Torino 1888 (Un processo a Pietro Aretino), p. 109ff.; Bertana, Un Socialista del Cinquecento im Giornale Ligustico 1892, p. 336ff.; Doni, Seconda Libraria, 1551, p. 8.

dies um so mehr, als die Produktion anfing, gar sehr ins Breite zu gehen.[4]) Mit allen früheren Zeiten verglichen war die Menge des Gebotenen ungeheuer, verwirrend, und der Schriftsteller mußte alles aufbieten, sich in diesem Chaos Aufmerksamkeit zu erzwingen. Doni, der amüsante Schwätzer, der in seiner Flachheit immer getreulich die Meinung des Durchschnittes wiedergibt, erzählt uns aus eigener Erfahrung von diesen Nöten des Schriftstellers: »Egli si bisogna . . . più strolagare il cervello a mettergli un titolo bizarro, acciò che tu lo pigli in mano e ne legga due parole, che a compor l'opera«, oder: »Se il nostro Gello, volendo insegnare mille belle cose di filosofia utile al cristiano non diceva Capricci del Bottajo, non sarebbe stato uomo che gli avessi presi in mano.«[5])

Aber nicht nur der Titel hat dem Sensationsbedürfnis zu dienen; auch der Inhalt muß so vorgebracht werden, daß er den Leser möglichst wenig ermüde, und das trockenste Thema wird durch allerhand Mittel mundgerecht gemacht.[6]) Um den ungeduldigen Leser zu fesseln, werden Aktualitäten eingeflochten, und dem vergrößerten Publikum entspricht die größere Seichtigkeit in der Behandlung aller Fragen. Aus diesem Bestreben erklärt sich zum Teil die unerhörte Blüte des Dialogs in dieser Zeit: denn in dieser Form konnte selbst der undankbarste Stoff noch einigermaßen annehmbar gestaltet werden; dadurch, daß rein theoretische Fragen in ein halb historisches, halb dramatisches Gewand gehüllt wurden, vermochten sie auch den oberflächlichsten Leser festzuhalten. Einer Zeit, die so gern theoretisierte, konnte der eminente didaktische Vorteil dieser Form nicht entgehen, die in platonischen und ciceronianischen Vorbildern ja ihren Adelsbrief besaß. So ist der Dialog im 16. Jahrhundert die beliebteste Prosaform; seine Regeln und Gesetze hat am besten der große Historiker Carlo Sigonio formuliert.

Sollte der Dialog die angestrebte Wirkung nicht verfehlen, so durfte vor allem kein Zweifel darüber aufkommen, daß er wirklich stattgefunden habe; ut qui audiunt, non nos loqui putent, sed illum ipsum quem nobis delegimus imitandum.[7]) Darum müssen in erster Linie die

---

4) Vgl. auch Graf, Petrarchismo e Antipetrarchismo nel Cinquecento in Nuova Antologia 1886. »Ciò si vede in especial modo nel Cinquecento, nel quale la mania di passare per letterato, d'imbrattar fogli e di stampar libri assume il carattere di una vera e propria epidemia.« Doni pflegt in Selbstironie zu sagen, daß seine Bücher früher gelesen als gedruckt und früher gedruckt als verfaßt würden.

5) Anton Francesco Doni, I Marmi, Firenze 1863, Parte II, Ragionamento della stampa, p. 207ff. (Erste Ausgabe Venedig 1552/53.)

6) Vgl. Abd-el-Kader Salza, Luca Contile uomo di lettere e di negozi del secolo XVI, Fir. 1903, p. 108, über die Einführung von Frauen in die Dialoghi spirituali des Contile (Rom 1543), auch Flamini a. a. O. p. 384.

7) Caroli Sigonii, De Dialogo Liber. Johan. Jessenii a Jessen . . . opera luci

näheren Umstände der Unterredung, besonders Ort und Zeit, in einer Weise beschrieben werden, die jeden Zweifel an der Wirklichkeit ausschließt. Mea igitur sententia, qui ad scribendum dialogum aggredietur, is huc in primis aciem mentis et rationis intendet, ut in ipso quasi vestibulo qui, et quales sint, quos induxerit, et quo tempore, et quo in loco et qua ratione ad eam disputationem pervenerint, planum faciat.[8]) Bei der Auswahl und Beschreibung gehe man mit Bedacht zu Werke; man wähle bekannte und angesehene Personen, einerseits um den Anschein der Wahrheit zu erhöhen, anderseits um durch die Autorität jener die pädagogische Wirkung zu steigern: Plurimum autem interest, mortuos ne, an viventes homines inducamus: in iis illustris quaedam auctoritas, in his earum rerum, de quibus disputent, testata eruditio et scientia postulatur.9) Hat man wirkliche Personen gewählt, muß man darauf achten, daß man ihnen nichts Unschickliches oder ihrem Charakter Widerstreitendes in den Mund lege: Deinde vero ad officia, quae unicuique eorum in colloquio tribuemus, pro decora distribuenda omnis noster animus est[10]) und: Ut enim non quicumque homo quamcumque rem agit, sic non est verisimile, quemcumque hominem in quocumque sermone versari etc.[11]) Überhaupt sind Einleitung und Einkleidung von entscheidender Wichtigkeit: Ut quo anno, quo mense et si ferri possit quo die et quo in loco ea sit disputatio instituta, in ipso dialogi vestibulo patefaciamus. Huius enim praeteritio officii incredibile est, quantum ei sermoni adimat auctoritatis, et fidei, ut cum ea legas, quae nec temporis nec loci habeant commemorationem, prorsus ut sunt, falsa et ficta esse existimes. sin autem rem cum personis, locis, temporibus consentire intelligas, mirabiliter omnibus iis, quae dicantur, quaecumque agantur, assentiaris.[12]) An diese Regeln haben sich die Dialogschreiber gehalten; Beschreibung und Charakterisierung der sprechenden Personen, die Schilderung des Ortes, die

---

redditus, Lipsiae 1596; vgl. Cicero, Tuscul.: Sed quo commodius disputationes nostrae explicentur, sic eas exponam, quasi agatur res, non quasi narretur; oder Lael.: Quasi ipsos induxi loquentes ne inquam et inquit saepius interponeretur. atque id eo feci, ut tamquam a praesentibus coram haberi sermo videretur.

8) Sigonius p. 64 f.

9) Sigonius p. 64 ff., auch Cicero, Cato: Omnem sermonem tribuimus non Tithono ut Aristo Cius, — parum enim esset auctoritatis in fabula, — sed M. Catoni seni, quo maiorem auctoritatem haberet oratio.

10) Sigonius, daselbst.

11) Siognius p. 58.

12) Sigonius p. 82; siehe auch die Einleitung von Ciceros de oratore; L'Arte Poetica del Sig. Antonio Minturno (1563) p. 3; Torquato Tasso, Prose diverse, Firenze de Monnier 1875, vol. II, p. 239 ff. Discorso dell' Arte del Dialogo am Schluß: Non imita solamente la disputa, ma il costume di coloro che disputano etc.

Bestimmung der Zeit sind mit so genauen Details durchgeführt, daß es uns schwer ist, an die Nichtwirklichkeit der erzählten Unterredungen zu glauben; als klassisches Beispiel sei hier nur der Cortegiano genannt; andere vereinzelte Beispiele aus der Überfülle des Materials werden später heranzuziehen sein.

Uns mag dieses Verschwimmenlassen der Grenzen zwischen historischer und dramatischer Darstellung befremdlich erscheinen; für jene Zeit aber überwog das pädagogische Moment zu sehr das historische, als daß sie daran hätte Anstoß nehmen können. Im Cinquecento war es noch nicht Beruf der Geschichtschreibung, wahrheitsgetreu und leidenschaftslos über Geschehenes zu berichten; noch überwog die Auffassung der Humanisten, nach der sie eine Lehrmeisterin war, die die Vergangenheit selbst auf Kosten der Wahrheit zum moralischen Nutzen der Gegenwart darstellen sollte.[13]) Daß diese Anschauung eine volkstümliche war, erfahren wir aus einem Dialog des Leonardo Salviati.

Deti: Ma non tengo già si gran conto, ch' una Storia sia vera, o no.

Lasca: E di che altro nella Storia s' ha egli a tener conto?

D.: Ch' ella sia utile, cioè faccia prudenti quei che la leggono etc.

Und weiter

L.: Volete dunque che faccia lo Storico il simigliante, e che c' inganni, e persuadaci la bugia?

D.: Sì, quando la bugia ci sia più utile che la verità non sarebbe.

L.: In breve voi volete, che dallo Storico, sì come dal Poeta si raccontino le cose, come esser dovrieno accadute.

D.: Sì quando sicuramente il può fare.

L.: Se così è, non sarà meglio, che in vece di Storia, a compilar poesie tutti si rivolgano gli scrittori?

D.: Non secondo l' avviso mio.

L.: E perchè?

D.: Perciocchè dal poema quel profitto non può venire, che nascer suol dalla Storia.

L.: Per qual cagione?

D.: Perchè la Storia si crede cosa vera, ed il poema si tien per funzione.[14])

Was hier für die Geschichte ausgesprochen ist, gilt in noch höherem Maße für die Dialoge; auch hier ist die Belehrung der Zweck, dem alle anderen Gesichtspunkte sich unterordnen müssen. Dunque si come nelle Comedie varie persone vengono in Scena e molte di esse non molto

[13]) Voigt, Wiederbelebung II, 494 f.

[14]) Il Lasca, Dialogo: Cruscata ovvero Paradosso d' Ormamozzo Rigogoli rivisto e ampliato da Panico Granacci etc., Firenze 1584.



buone, ma tutti quanti a buon fine . . . quindi avviene, che l'autor del Dialogo messo in silentio la sola e propria sua voce, riempie quello di varii nomi et costumi etc.[15]) Auch andere Theoretiker haben dem Dialog einen Platz in der Nähe der Komödie angewiesen, so Tasso[16]): Due saran, dunque, i primi generi dell'imitazione: l'un dell'azione, nel qual son rassomigliati gli operanti (Comoedie) l'altro delle parole, nel quale sono introdotti i ragionanti (Dialog). Im ganzen Großen ist der Platz des letzteren zwischen der epischen und der dramatischen Darstellung, je nachdem der Autor die Personen einführt und den Gang der Unterredung mit all ihren Zwischenfällen schildert[17]) oder von Anfang an das Wort seinen Personen überläßt.[18]) Der ersteren Form gehören die Dialoge des Francisco de Hollanda, der letzteren die des Donati Giannotti an.

Die beiden Dialoggruppen, die uns hier beschäftigen, haben erst im 19. Jahrhundert die Aufmerksamkeit der Kunstforschung auf sich gelenkt; die vier Gespräche des Hollanda erschienen 1848 in einer von dem Maler Roquemont hergestellten französischen Übersetzung in des Grafen A. Raczynski Les Arts en Portugal;[19]) seitdem wurden sie mehrmals neu publiziert und liegen jetzt in einer vorzüglichen, kommentierten, von Joaquim de Vasconcellos besorgten Ausgabe vor,[20]) nach der ich im folgenden zitiere. Die beiden Dialoge des Donato Giannotti, die der Danteliteratur wenigstens dem Namen nach schon früher bekannt waren,[21]) wurden 1859 auf Kosten des Fürsten Baldassare Buoncompagni aus dem vatikanischen Kodex 6528 publiziert.[22]) Hier und dort ist Michelangelo als Hauptteilnehmer an den Gesprächen eingeführt: wichtige Äußerungen über viele die Kunst berührende Fragen, über seine politischen Ansichten sind ihm in den Mund gelegt; mehr noch mochte die Milieuschilderung als dankenswerte Bereicherung unserer Kenntnisse über den großen

[15]) Dialogi del Signor Speron Speroni, Ven. 1596. Apologia dei dialoghi.

[16]) Tasso l. c. p. 240.

[17]) . . . quando l'autore stesso cortesemente quasi loro hoste, par che le meni con esso seco nel suo Dialogo, Speroni l. c.; . . . come istorico narra quel che disse il tale e 'l cotale, Tasso l. c. p. 239. Vorbilder dieser Art waren die Dialoge Xenophons und Ciceros.

[18]) Nach Muster der Dialoge von Plato, Lukian, auch Plutarch.

[19]) Comte A. Raczynski, Les Arts en Portugal, Paris 1896.

[20]) Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei, herausgegeben von Joaquim de Vasconcellos, Wiener Quellenschriften für Kunstgeschichte usw., Wien 1899.

[21]) De Batines, Bibliografia dantesca II, 659.

[22]) De' Giorni che Dante consumò nel cercare l' inferno e 'l purgatorio, dialogi di Messer Donato Giannotti. Firenze 1859.

Meister willkommen sein; lagen doch hier über die Art seines Verkehrs mit Vittoria Colonna und mit den Florentiner Fuorusciti direkte Zeugnisse, detaillierte Schilderungen aus der Feder von Augenzeugen und vertrauten Freunden vor. Der Wunsch, in diesen Dialogen wirklich reichfließende Quellen vertrauenswürdiger Nachrichten zu besitzen, war mächtiger als der sich von Anfang an regende Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit. Anderseits jedoch waren einige Unrichtigkeiten zu handgreiflich, um völlig ignoriert zu werden. So entstand eine eigentümliche Unklarheit in der Beurteilung der Dialoge; die einen gaben alle Details preis, um die Gesamtstimmung zu retten, die anderen räumten ein, daß die Unterredungen fingiert seien, hielten aber daran fest, daß die Ansichten Michelangelos sinngemäß wiedergegeben seien, und setzten so die Dialoge, die sie im Prinzip verwarfen, durch Anerkennung der Details wieder in ihre vollen Rechte ein. So sagt Thode: Eine Bestätigung dessen bringen Aussprüche des Meisters selbst, die Francisco de Hollanda 1538 von ihm gehört und in seinen Gesprächen über die Malerei dem Inhalt nach gewiß richtig wiedergegeben hat (Michelangelo I, 89). Oder: Hier sind Gespräche verzeichnet, die an einem Tage des Jahres 1545 von Luigi del Riccio, Antonio Petreo, Donato Giannotti und Michelangelo geführt wurden (II, 121). Und: Der Portugiese entwirft in der Einleitung zu seinen, ihm selbst, Michelangelo und einigen anderen in den Mund gelegten Abhandlungen über die Kunst ein anschauliches Bild von der Art solchen Zusammenseins und dem Verhältnis des Künstlers zu der Marchesa . . . (II, 393). Woran dürfen wir uns also halten? Haben wir es mit dem Inhalt nach richtig wiedergegebenen Aussprüchen Michelangelos oder mit Abhandlungen des Hollanda zu tun, die dem Meister und einigen anderen in den Mund gelegt wurden? Auch der Herausgeber der Gespräche über die Malerei drückt sich nicht klar aus, was er für echt, was für apokryph hält. »Bestrebt, die Heilswahrheiten, die er aus dem Munde Michelangelos gehört hat, ehrfurchtsvoll und wahrheitsgetreu wiederzugeben, konnte und wollte er hier seinen Stoff nicht systematisch ordnen. Darum bietet er ihn in Form von Gesprächen, so wie der Zufall ihn in Wirklichkeit gestaltet hat . . . oder gestaltet haben könnte. Nicht wörtlich, wie er sie vernommen und in seinem Tagebuch in loco et tempore skizziert haben wird, aber doch offenbar nach solchen Aufzeichnungen, unter Weglassung des Unwichtigen und Auswahl der für Portugal wichtigsten ästhetischen und kunstgeschichtlichen Fragen. Daran, daß er die fremden Gedanken und besonders die persönlichen Ansichten Buonarrottis immer in völliger Reinheit aufgefaßt hat, kann man zweifeln. Doch schwebt immerhin über dem Ganzen, dem weitaus Bedeutendsten, was Hollanda geschrieben, ein Hauch vom Geiste des gewaltigen Floren-



tiners.«[23]) Das kann uns nicht genügen, besonders wenn im einzelnen keine Kritik an den Aussprüchen geübt wird. Die Frage ist ja wichtig genug, um eine klarere Stellungnahme zu erheischen. Denn wie wir uns die Erkenntnis des Künstlers Michelangelo nicht durch Anerkennung falscher Werke dürfen trüben lassen, so müssen wir uns auch sein Bild als Mensch von falschen Zügen freihalten und dürfen ihm nicht Aussprüche und Meinungen zuschreiben, für die andere verantwortlich sind.

Schon die völlige Übereinstimmung mit den anderen zeitgenössischen Dialogen, deren Regeln wir kennen gelernt haben, muß uns a priori die Vermutung nahelegen, daß auch diese Gespräche keine Ausnahme bilden und so wie die anderen nur fingiert sind. Vielleicht wird die Diskussion der Dialoge im einzelnen imstande sein, unser Mißtrauen durch mancherlei Argumente zu bestärken.

Francisco de Hollanda war, wie der Name zeigt, einer aus Holland stammenden Familie entsprossen; sein Vater Antonio, Miniaturmaler von Beruf, stand im Dienste des portugiesischen Hofes, an dem der junge Francisco aufwuchs und seine Erziehung genoß; 1537, im Alter von etwa zwanzig Jahren, verließ er die Heimat und reiste über Spanien und Frankreich nach Italien; seine Skizzenbücher und zerstreute Angaben in seinen Schriften ermöglichen uns, ihm auf seinen Fahrten zu folgen. Im Spätsommer des Jahres 1538 scheint er nach Rom gekommen zu sein, wo er mit Feuereifer Studien aller Art betrieb; über die Art und die Ziele seiner Tätigkeit gibt er in der Einleitung zu den Gesprächen Rechenschaft. Um seine Kenntnisse zu erweitern, suchte er die in Rom lebenden Künstler auf, vor allem Michelangelo, dessen Bekanntschaft den tiefsten Eindruck auf ihn machte. Wer diese Bekanntschaft vermittelte, ist nicht zu erkennen; vermutlich Lattanzio Tolomei, den Hollanda in seinem Brief an Michelangelo »mein teurer Schutzherr und Euer sehr lieber Freund« nennt.[24]) Vielleicht wollte Hollanda durch Nennung des einstmaligen Mittelsmannes dem Meister den längst vergessenen kunstbeflissenen Jüngling ins Gedächtnis rufen. Aus demselben Brief, der über konventionelle Komplimente und Redensarten kaum hinausgeht, erhellt auch, daß die Bekanntschaft Hollandas mit Michelangelo eine sehr flüchtige gewesen sein muß. Dafür spricht auch der Umstand, daß der Portugiese weder von einem der Biographen Michelangelos, noch auch in dessen umfangreicher Korrespondenz in irgendeiner noch so flüchtigen Weise erwähnt ist und ebensowenig in dem zum guten Teil vorliegenden Briefwechsel der Vittoria Colonna genannt wird.[25]) Daß Michelangelo

[23]) l. c. Einleitung LXXXV.

[24]) l. c. CLVI.

[25]) Carteggio di Vittoria Colonna, ed. Ferrero e. G. Muller. Torino 1889.

die Zeichnungen Hollandas, die nach Justis Urteil nicht gerade einen Zeichner ersten Ranges verraten,[26] belobt hat, wie in den Gesprächen berichtet wird, ist leicht möglich; es würde das ganz der weltmännischen, höflichen Art Michelangelos und seiner Freundlichkeit besonders gegen junge Künstler entsprechen. Man denke an seine gütigen Urteile über Benvenuto Cellini und Baroccio[27] oder an fast überschwengliche Lobsprüche wie die, die er dem Valerio Vicentino erteilte: die Todesstunde der Kunst sei nun gekommen, denn schöneres als das Werk jenes könne man nicht sehen.[28] Sicher war der Eindruck der Bekanntschaft mit Michelangelo ein sehr nachhaltiger; die Begegnung mit ihm blieb für den Portugiesen das große Ereignis seines Lebens und hat gewiß auch seine weitere Entwicklung bestimmt. Stolz darauf, dem von seiner Zeit vergötterten Meister nähergetreten zu sein, wollte er, in die Heimat zurückgekehrt, daraus Ansprüche für sich erheben, er wollte nichts weniger sein als der Michelangelo Portugals. Und die daraus entspringende Selbstüberhebung hat, wie es scheint, nicht wenig dazu beigetragen, ihn in seiner Heimat unbeliebt zu machen.[29] Etwa im Jahre 1545 war Hollanda nach Portugal zurückgekehrt, wo sich während seiner Abwesenheit manches verändert hatte. Die Renaissancekunst und -kultur, deren Verkündiger er werden wollte, hatte auch ohne seine Mithilfe ihren siegreichen Einzug in Portugal gehalten. Schon das mußte für Hollanda eine große Enttäuschung sein, aber noch schwerere folgten. Die großen Bestellungen, auf die er gerechnet und die man ihm versprochen hatte, blieben aus; er fand weder Beschäftigung noch Anerkennung; dazu kommt, daß er sich durch sein absonderliches Wesen sowie durch seine Selbstüberhebung viele persönliche Feindschaften zugezogen zu haben scheint. Im Vaterlande erntete er nichts als Anfeindungen und Spott, und sein Versuch, in Spanien Beschäftigung zu finden, blieb gleichfalls ohne Erfolg. So war sein Leben seit seiner Heimkehr eine Kette von Enttäuschungen, und diese Verhältnisse, die ihn in eine verbitterte Resignation trieben, geben die Erklärung für seine Schriften.

Als Hollanda sein Hauptwerk De Pintura Antigua, deren zweiten Teil die vier Gespräche von der Malerei bilden, verfaßte, war er noch nicht zu dieser Resignation gelangt, und die Schrift ist voll von polemi-

[26]) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen IX, p. 139f. Die Stelle bei Hollanda l. c. p. 9 und 11.

[27]) Bellori, Vite 1728, p. 100f.

[28]) Vasari, Opere, Sansoni V, 385 f.

[29]) Gespräche, l. c. LI, Anmerkung. »Wer darauf ausginge, könnte aus Hollandas Schriften leicht ein Dutzend kleiner Züge zusammenlesen, durch welche er sich bewußt oder unbewußt als Nachahmer des Meisters erweist.«



schen Zügen. Denn wie Vasconcellos[30]) überzeugend nachgewiesen hat, erfolgte die Abfassung nicht unmittelbar nach Hollandas Rückkehr, sondern erst 1547 bis 1549. Die Enttäuschungen und Anfeindungen, die sein ferneres Leben verbittern sollten, begannen ihre Wirkung auszuüben; aber noch hoffte der Künstler, seine Feinde besiegen und den Platz, der ihm gebührte, erringen zu können. Und seine Schrift sollte dazu das Ihrige beitragen.

Es war nicht im geringsten Hollandas Absicht, seine Dialoge als einen historischen Bericht, als getreue Wiedergabe wirklicher Unterredungen darzustellen; in der Vorrede zu den Gesprächen ist ja ihr Zweck deutlich ausgesprochen. »Dennoch aber, weil etliche vermeinen, ich schämte mich, ein Maler zu sein — wiewohl ich mir in Wahrheit keinen größeren Stolz, noch Ehre (außer meinem Christentum) weiß, als den Wunsch, solch einer zu sein —, hab' ich den Entschluß gefaßt, in diesem zweiten Buch zu zeigen, was für eine bedeutsame und erhabene und zugleich schwere Sache es ist, ein Maler zu sein, und zu was allem die vornehme und so notwendige Wissenschaft des Zeichnens im Staate dient und nützt, gleichwie in Zeiten des Friedens, so auch im Kriege, und ferner ihren Wert und Preis auch anderen Orts. Solches aber soll geschehen in Form eines Gespräches (entendo de mostrar . . . por maneira de um dialogo).« [31]) Der Dialog ist also ausdrücklich als eine willkürlich gewählte Kunstform bezeichnet. Dazu kommt der schwerwiegende Umstand, daß Hollanda, der in seinen anderen Schriften immer wieder Michelangelo anführt, mit keiner Silbe auf diese angeblichen Unterredungen zurückkommt. Für seine momentanen polemischen und agitatorischen Zwecke mochte ihm der Dialog als die wirkungsvollste Form erscheinen, und er gestaltete ihn genau nach den Regeln, die in Italien und anderwärts die üblichen waren.[32])

Der Autor soll Ort, Zeit, Teilnehmer, nähere Umstände des Dialogs genau und lebenswahr darstellen, so daß kein Zweifel an ihrer Wirklichkeit aufkommen kann; nach diesen Regeln ist Francisco vorgegangen. An drei Sonntagen im Oktober und November des Jahres 1538 hätten die Unterredungen stattgefunden. Die Datierung ergibt sich daraus, daß

---

[30]) Daselbst XLII f.

[31]) Daselbst p. 5.

[32]) Es ist wohl statthaft, Franciscos schriftstellerische Leistungen im Zusammenhang mit der italienischen Literatur ins Auge zu fassen. Mit dem Schrifttum seines Vaterlandes war er überhaupt wenig vertraut, und der lange Aufenthalt in Italien hatte ihn sogar seiner Muttersprache entfremdet. Übrigens ließen sich auch aus der portugiesischen und spanischen Literatur genug Dialoge aufzählen, auf die die Gesetze der italienischen passen.

am Tage der dritten Unterredung nach Angabe Franciscos die Hochzeit Ottavio Farneses mit Margaretha von Österreich gefeiert wurde. Nun fand diese Feier allerdings nicht an einem Sonntag, wie Francisco berichtet, sondern Montag den 4. November statt; der Fehler mag belanglos sein, immerhin zeigt er, daß es der Verfasser mit der Genauigkeit der Datierung nicht allzu genau nahm und das Hauptgewicht darauf legte, der Schilderung durch ungezwungene Anlehnung an ein allgemein bekanntes Ereignis einen höheren Schein von Wahrheit zu geben. Auch auf die Charakterisierung des Ortes ist viel Aufmerksamkeit verwendet. Francisco wäre von Lattanzio Tolomei, den er bisweilen Sonntags besuchte, nach S. Silvestro am Quirinal beschieden worden, wo Vittoria Colonna einer Auslegung der Episteln des heiligen Paulus beiwohnte; nach der Vorlesung läßt die Marchesa auch Michelangelo holen und in einer Kapelle von S. Silvestro findet die erste (sowie die nächste) Unterredung statt. Die Genauigkeit dieser Charakterisierung — das muß immer wieder betont werden — braucht uns nicht wunder zu nehmen, denn sie entspricht den Erfordernissen eines kunstgerechten Dialogs.[33])

Ein feiner Zug Hollandas ist es, daß er die Gespräche unter der Ägide Vittoria Colonnas vor sich gehen läßt; auch von anderen Seiten ist der außerordentliche Einfluß bezeugt, den die Marchesa auf ihre Umgebung ausübte; . . . dove ella interviene o in presenza o in nome,

---

33) z. B. Sperone, Dialogo della Vita attiva e Contemplativa, in dem lauter bekannte Persönlichkeiten als Sprecher auftreten wie Gasparo Contarini, Luigi Priuli, Bern. Navagero, Antonio Broccardo, Valerio, Cardinal Hercole d' Este: »Dico adunque che l' anno di Christo 1529 dovendo il Papa Clemente VII Carlo V di Spagna coronare a l' imperadore in Bologna; parve al Priuli, al Navagero, et al Broccardo con esso, i quali a quel tempo iò dimorava in Vinegia, che tutti insieme vedessimo celebrare cotal rara solennità'; quivi dimorando, et le più volte alloggiando in casa di M. Gasparo Contarini, all' hora ambasciadore della Signoria di Vinegia, un giorno tra gli altri avvenne, che' l Cardinal di Mantova, come quello che per disio d' imparare alcuna volta il facea, venne a vederlo, et il Valerio con lui, tra li quali poscia che le accoglienze furon finite, posti a sedere, volto il Cardinale all' Ambasciadore in tal modo a parlar gli comminciò etc. Siehe auch von demselben den Dialogo del Giuditio di Xenofonte, den Dialogo d' Amore (mit Bernando Tasso und Molza), den Dialogo delle lingue etc. Dialogi del Signor Speron Sperone, Venetia 1596. — Siehe auch Camillo Pellegrino, Del Concetto poetico (herausgegeben von Angelo Borselli, Nap. 1895); Pierfrancesco Giambullari, Il Gello 1546 (Passeggiando a giorni passati ne nostri chiostri di S. Lorenzo: come non meno per servire alla sanità del corpo, che alla recreatione della mente, molte volte son consueto: sopraggiunse Carlo Lenzoni. Al quale faccendomi incontra: et dopo le solite salutationi, volendomene entrar con lui ne nostri usati ragionamenti: interrompendomi egli le parole mi disse: Il nostro Gello è qui in Chiesa con un amico suo forestiero etc.); Carlo Lenzoni, In difesa della lingua fiorentina et di Dante. Fior. 1556; L' Arte Poetica del Sig. Antonio Minturno; Due dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, Camerino 1564 und zahllose andere.



tutto quello è cosa sacra e degna di grande onore, e di somma reverenza,[34]) schreibt Claudio Tolomei am 21. Mai 1543 an Cav. Gandolfo und Luca Contile 1541 nach seiner ersten Begegnung mit ihr an den Grafen Ettore die Carpegna . . . . e non mi sono potuto partir da lei.[35]) So ist ihr Vorkommen in den ersten zwei Unterredungen als eine Huldigung für die vornehme und edle Frau anzusehen, die ja zur pyrenäischen Halbinsel zahlreiche Beziehungen hatte und an die Hollanda gewiß empfohlen war. Dagegen ist die Teilnahme Michelangelos, dem gerade die Erörterung der für Hollanda wichtigsten Fragen in den Mund gelegt wird, eigentlich ganz selbstverständlich. Denn wo immer in ähnlichen kunsttheoretischen Diskussionen Fragen der Malerei, Bildhauerei und Architektur berührt werden, wird immer Michelangelo als höchste Autorität, ja oft als der einzige genannt, der überhaupt über alle drei Schwesterkünste ein maßgebendes und entscheidendes Urteil fällen könne. So heißt es zum Beispiel im zweiten Teil des Disegno des Doni: Pino: Questo huomo vorrei che fosse stato chiamato da loro (Natura e l' Arte) et da esso fosse stato dato la sentenza della nobiltà dell' una et dell' altra professione. Silvio: Certo che non c' è huomo che la possi terminare se non Michel Agnolo; per possedere il disegno, esser padrone della scoltura et parimente della pittura etc. [36]) und auch im Ercolano des Varchi wird, wo von höchsten Autoritäten die Rede ist, für die bildenden Künste Michelangelo genannt, denn er ist »fuori d' ogni rischio e pericolo avendo vinto l' invidia«.[37])

Das Meritorische des Gesprächs setzt mit einer längeren Auslassung über den Charakter des Malers ein; es ist die Erwiderung Hollandas auf Vorwürfe, vielleicht Anschuldigungen, die ihm die Absonderlichkeiten seines Charakters und Benehmens eingetragen hatten; daß er es ist, der verteidigt werden soll, ist ja sogar ausdrücklich im Gespräch betont, denn Michelangelo sagt, er spreche im eigenen Namen

---

34) Lettere, Napoli 1821, I p. 141 ff.

35) Lettere, Pavia 1564, I 23^{v} f.; siehe auch Salza, Luca Contile, Fir. 1903, p. 105.

36) Disegno del Doni, Ven 1549, f. 11.

37) Auch sonst werden Autoritäten als Teilnehmer am Gespräch eingeführt; so wählt Giannotti in seinem Libro de la Republica de Venetiani (Rom 1540) als Hauptsprecher Trifone Gabriele, que la pureté de ses mœurs et son immense savoir avaient fait surnommer par ses contemporains le Socrate de son temps (Charles Tassin, Giannotti. Sa vie, son temps et ses doctrines, Paris 1869). Giambullari in der Einleitung zum Gello (s. o.): Nel quale e massime nel principio ho introdotto a parlare il nostro Giovanbatista Gelli, si, perchè egli é molto virtuoso, et tanto amico mio che dal cognome suo voglio chiamare questa opera il Gello; et si anchora perchè bisognandomi pure scrivere de la antichità di Firenze, havendone già scritto egli, et volendo iò più tosto augmentare et accrescere le cose sue, che detrar loro in parte alcuna.

und in dem einiger anderen Maler, die in gleicher Lage sind — zu denen übrigens ja auch der hier gegenwärtige Messer Francisco gehört. (p. 21.) Daß manches, was letzterem vorgeworfen wird, sich auch auf Michelangelo beziehen muß, erscheint selbstverständlich, wenn wir bedenken, daß Hollanda bestrebt war, sein großes Vorbild möglichst getreu zu kopieren und daß ihm das bei Äußerlichkeiten naturgemäß am besten — oder eigentlich einzig und allein — gelungen sein mag.[38]) Ähnlich lag auch das folgende dem Portugiesen am Herzen und immer wieder kam er darauf zurück: der Unterschied zwischen der sozialen Stellung des Künstlers in Italien und in Portugal; dieser Vergleich war für Hollanda ein sehr schmerzlicher, und er ist in diesem Punkte auch ungerecht gegen seine Landsleute geworden. (Gespräche XCVI ff.) Durch eine Frage der Marchesa wird das Gespräch auf die vlämische Malerei gebracht und Michelangelo gibt ein längeres Gutachten über sie ab; diesen Passus hat Justi richtig erklärt: »Stolz darauf, einem solchen Riesen wie Buonarrotti nahegetreten zu sein, wollte er vielleicht, der als Ausländer zuweilen scheel angesehen wurde, den Portugiesen zu verstehen geben, daß sie ihn mit seinen stammverwandten dunkleren Kollegen nicht vermengen dürften. Im Jahre 1538 hat die altniederländische Malerei schwerlich die Italiener mehr aufgeregt; noch weniger wahrscheinlich ist, daß Michelangelo sich gegen sie ereifert hat, besonders so weitschweifig, wie in diesen an die Adresse der Portugiesen gerichteten Auslassungen.« [39]) Um die Absicht noch deutlicher zu machen, läßt der Autor Michelangelo nach der Lobpreisung der italienischen Malerei hinzufügen: also daß wir auch ein gutes, in Flandern entstandenes Werk, oder in Spanien, wo man uns, wie gesagt, am nächsten kommt — ein italienisches nennen (33). Nicht nur Italiener sind also berechtigt, die höchsten Ansprüche zu stellen, sondern auch Ausländer, die sich die einzig wahre Kunst zu eigen gemacht haben, wie etwa Francisco de Hollanda.

Das Gespräch soll am nächsten Tage fortgesetzt werden, aber erst am folgenden Sonntag kommen die Teilnehmer wieder zusammen. Der Hauptinhalt ist diesmal eine Aufzählung der wichtigeren Malereien in Italien, und zwar fällt es Michelangelo zu, das Verzeichnis der in den verschiedenen Städten außer Rom zerstreuten Kunstwerke anderer Künstler vorzutragen, während Vittoria Colonna die in Rom befindlichen und Hollanda die Werke des Meisters bespricht. Eine Diskussion dieses Teiles erscheint mir überflüssig, denn es ist nur ein flüchtiges Verzeichnis der Kunstschätze Italiens, soweit sie Hollanda interessierten,

---

38) Siehe S. 26 Anm. 29.

39) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen IX, 139 f.



willkürlich auf die drei Teilnehmer des Gespräches verteilt; ähnliche Aufzählungen kommen ja auch sonst vor, z. B. in einem Brief des Doni an Messer Simon Carnesecchi. [40]) Den Schluß des Gespräches bildet eine lange Erörterung Hollandas über die Zeichnung, die mit seinen Auseinandersetzungen im XVI. Capitel des ersten Buchs der Pintura Antigua übereinstimmen und in der all die Anekdoten aus der Antike nicht fehlen, die in den Kunsttraktaten der Renaissance immer wiederkehren.

Das dritte Gespräch findet in Abwesenheit der Marchesa im Klostergarten statt; auch diesmal kommt Hollanda auf das Thema zu sprechen, das ihm so sehr am Herzen liegt, auf den Unterschied der Wertschätzung der Malerei in den beiden Ländern, wobei auch die finanzielle Seite der Frage nicht vergessen ist. »Natürlich wird hier wie im folgenden Dialog die Taktik befolgt, den Italienern die Angriffe und Anklagen, Hollanda aber die Verteidigung der Hispanier in den Mund zu legen« (Gespräche LXXXVII), die bequemste Art zu sagen, was man denkt und doch den Schein eines guten Patrioten zu wahren. Was hier Michelangelo in weitschweifigster Art vorbringt, ist nichts als was Hollanda im I. Teil seines Werkes allgemein bespricht und was in den kunsttheoretischen Schriften der Renaissance immer und immer wieder vorkommt. Ob der am Schluß des Dialogs (121) durch gesperrten Druck hervorgehobene Satz, daß das mit größtem Aufwand von Arbeit und Studien Geschaffene den Anschein erwecken soll, daß es mit größter Leichtigkeit hingeworfen sei, wirklich direkt auf Michelangelo zurückgeht, läßt sich kaum mit Bestimmtheit sagen. Da er mit einem bei Condivi überlieferten Ausspruch Michelangelos fast wörtlich übereinstimmt, ist es ja viel einfacher, wir halten uns an die letztere, unverdächtige Fassung.

Wir wissen, daß Michelangelo es nicht liebte, Erörterungen über seine Kunst zu geben und derlei Discussionen im allgemeinen für überflüssiges Geschwätz hielt. Als ihn Vasari mit der Frage belästigte, ob er der Malerei oder der Skulptur den Vorrang einräume, lachte er höhnisch und sagte: La Sculptura et Pittura hanno un fine medesimo dificilmente operato da una parte e dall' altra. Und dem Varchi antwortete er auf dieselbe Frage mit einem Brief voll feiner Ironie und meinte: si può far fare loro una buona pace insieme, e lasciar tante dispute, perche vi va più tempo che a far le figure. [41]) Man hat die Redseligkeit des Künstlers in diesen Gesprächen mit dem Einfluß Vittoria Colonnas erklären wollen. Ich will diesen gewiß nicht in Abrede

[40]) Im Anhang zum Disegno, 1549, f. 51 f.

[41]) Beide Antworten in Due Lezioni di M. Benedetto Varchi, Fiorenza, Lorenzo Torrentino 1549.



stellen, aber daß die Marchesa Michelangelo veranlassen konnte, seitenlang Anekdoten aus Plinius und Plutarch wiederzugeben, das kann ich nicht glauben. —

Die beiden Dialoge des Donato Giannotti unterscheiden sich schon in der Form von denen des Hollanda; ohne sich mit einer Schilderung des Milieus und der näheren Umstände aufzuhalten, führt Giannotti den Leser gleich in medias res ein und überläßt von Anfang an den Teilnehmern am Gespräch das Wort.[42]) Luigi del Riccio und Antonio Petreo sind in einen Streit darüber geraten, ob die Berechnung im Commentar Landinos, wie lange Dante in der Hölle und im Purgatorium geweilt habe, richtig sei und mit den eigenen Angaben des Dichters übereinstimme; Antonio bestreitet die Richtigkeit, während die Autorität des Landino von Luigi verteidigt wird. In diesem Augenblick kommen Michelangelo und Donato Giannotti hinzu und werden als berühmte Dantekenner um Entscheidung der strittigen Frage gebeten; und nachdem Giannotti aus Bescheidenheit jede Intervention abgelehnt hat, erläutert Michelangelo in ausführlicher Auseinandersetzung die fraglichen Punkte. Auch diese mehr dramatische Form der Einkleidung eines Dialogs ist eine durchaus übliche; so sei auf den oben zitierten Lasca, auf den Aretino des Lodovico Dolce, auf die Viten des Baglione etc. hingewiesen. Eine ganz auffallende Übereinstimmung zeigt die Schrift Giannottis mit einem andern Dialog über Dante vom Ende des 16. Jahrhunderts; es ist das »Ragionamento tra il signor Cav. Furio Carandino ed il Signor Gaspare Prato intorno ad alcune cose notate nel XII canto dell' inferno di Dante,«[43]) das Alessandro Tassoni 1597 geschrieben hat.

Car. Vi servite voi del Landino per ispositore? Prato: Per la maggior parte.

C. E come vi sodisfa egli? P. Assai in molti luoghi; ma poco sopra questo duodecimo. Und hier knüpft dann die Diskussion an. In der an Don Alessandro d' Este gerichteten Dedikation vom 25. November 1597 setzt Tassoni ausdrücklich auseinander, weshalb er diese Schrift verfaßt habe; es handle sich um die Ehrenrettung mehrerer von Dante Verunglimpfter, besonders um den Vorfahren seiner Gönner, der Este, Obizzo VI. Tassoni denkt also keinen Augenblick daran, daß man in diesem Dialog etwas anderes sehen könnte als sein literarisches

---

42) Da der Dialog ziemlich selten geworden ist, sei hier auch auf die Auszüge bei Wilhelm Lang, Transalpinische Studien, Leipzig 1875, I, und Gotti, Vita di M. B., Firenze 1876, I 250—254 hingewiesen.

43) Nach der Handschrift in der Biblioteca Estense in Modena von Oreste Raggi 1867 per le nozze Bastogi-Carandini herausgegeben. Vergl. auch Giorgio Rossi, Studi e Ricerche Tassoniane, Bologna 1904, I. Lo Studio di Dante in Alessandro Tassoni.



Produkt, und die Einführung der Teilnehmer ist offenbar nichts als eine Courtoisie gegen verehrte Freunde, besonders die in Tassonis Heimat Modena so angesehene Familie der Carandini. Aus demselben Grund hat auch Giannotti die Teilnehmer an dem Dialog aus dem Kreis seiner persönlichen Freunde gewählt. Seit dem Ende des Jahres 1539 [44]) weilte er mit seinem Gönner, dem Kardinal Ridolfi, in Rom und stand in freundschaftlichem Verkehr mit Michelangelo und anderen dort lebenden Florentinern. Darüber ist uns ja vielfach berichtet; Condivi [45]) nennt Giannotti unter den vertrauten Freunden seines Meisters, und Varchi sagt in der Leichenrede auf Michelangelo, daß dieser gewöhnt war, mit Giannotti »di praticare e discredersi in tutte le cose, come si fa tra gl' Amici domestici familiarissimamente.« [46]) Besonders in literarischen Dingen waren sie einander Berater. Michelangelo schreibt am 14. März 1546 an Luca Martini über den Kommentar, den Varchi [47]) über das Sonett »Non ha l' ottimo artista alcun concetto« verfasst hatte: . . . e veramente è cosa mirabile, non dico al giudizio mio, ma degli nomini valenti; e massimamente di messer Donato Giannotti, il quale non si sazia di leggerlo ed a voi si raccommanda. Und Giannotti schreibt zu einem Sonett den Vermerk: Magnifico Messer Luigi. Poi che io v' hebbi scritto, mi venne pur fatto un Sonetto. Io ve lo mando tale quale egli è. Mostratelo a Michelagnolo, come è censore. [48]) Das erwähnte Sonett galt dem eben verstorbenen Cecchino dei Bracci, dem Freund Luigi del Riccios. [49]) Michelangelo schickte aus diesem Anlaß an Luigi, der übrigens seit dem Tode Angiolinis sein geschäftlicher Beistand war, die bekannten Grabschriften und sollte auch ein Grabmal entwerfen. Messer Michelagnolo mi fa il disegno d' uno onesto sepulcro di marmo, et voi vi degnierete di fare lo epitaffio, et mandarmelo con una epistola confortatoria etc. [50]) Der letzte Teilnehmer am Gespräch ist in einem Brief Giannottis an Lorenzo Ridolfi vom 9. August 1550 in Zusammenhang mit Michelangelo genannt: Dite al Petreio, che io sono addosso e Michelagniolo e che io

---

[44]) Vergl das Itinerar Giannotis bei Frey, Die Dichtungen des M. B. p. 529.

[45]) Cap. 54.

[46]) Orazione funerale di M. Benedetto Varchi fatta e recitata da lui pubblicamente nell' essequie di M. B. . . . . Fir. 1564 p. 43.

[47]) Due Lezioni di M. Benedetto Varchi, nelle prima delle quali si dichiara un Sonetto di M. M. B. etc. Fir. 1549.

[48]) Opere politiche e letterarie di Donato Giannotti precedute da un discorso di Atto Vannucci, Firenze 1850, II p. 381; der autographe Vermerk in dem Magliabechiano num.° 38 Palchetto VIII.

[49]) Über Riccio, der bei der Güterteilung zwischen Donato und Giannotto Giannotti, 1540 als Schiedsrichter fungiert hatte, vergl. Frey a. a. O. p. 528.

[50]) Opere politiche di D. G. p. 381.

spero fargli fare un disegno per quella scala di S. Lorenzo; se lo potrò havere glielo manderò etc. [51])

Der Dialog setzt der Freundschaft, die alle seine Teilnehmer verband, ein Denkmal; zugleich aber ist er eine Huldigung für die Dantekennerschaft des größten unter ihnen. Condivi sagt (c. 56), Michelangelo habe Dante beinahe ganz auswendig gekannt, und zu allen Zeiten finden wir Michelangelos Interesse für den größten Florentiner vor ihm bestätigt. Schon als er 1494 in Bologna war, pflegte er seinem Gastfreund, dem Gian Francesco Aldovrandi, aus Dante vorzulesen (Condivi c. 13), und der bekannte Streit, den er in jungen Jahren mit Leonardo hatte, beweist, daß er schon damals für einen gründlichen Kenner der Komödie galt.[52]) Als die Florentiner Akademiker am 21. Oktober 1519 eine Bittschrift an Leo X. richteten, um die Übertragung der Gebeine Dantes nach Florenz zu erwirken, unterzeichnet auch Michelangelo und bietet sich an, dem göttlichen Dichter ein seiner würdiges Grabmal zu machen.[53]) Ein von Bottari in seiner Vasariausgabe erwähntes Exemplar des Landinokommentars mit angeblichen Handzeichnungen Michelangelos, das im Besitz des Bildhauers Montauti gewesen und durch einen Schiffbruch zugrunde gegangen wäre, dürfte allerdings in das Reich der Fabel gehören.[54])

---

51) Alcune Lettere di D. G. nuovamente trovate nell' Archivio Centrale di Firenze (G. Milanese) 1863.

52) Frey, Il Codice Magliabechiano p. 115.

53) Io Michelangelo schultore, il medisimo a Vostra Santità supplicho, offerendomi al Divin Poeta fare la sepultura sua chondecente, e in loco onorevole in questa Cictà. Fattori, Michelangelo e Dante. Fir. 1875, p. 10.

54) Vasari, Vite, Rom 1760, III, p. 252, n. 2; dazu Kraus, Dante 618. Über Einflüsse Dantes auf Michelangelo vgl. Wolfgang Kallab, Die Deutung von Michelangelos Jüngstem Gerichte in Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903, p. 138ff. — Auch sonst ist der Name Michelangelos oft mit dem Dantes in Zusammenhang gebracht worden; lag doch von Anfang an der Gedanke nahe, zwischen den beiden Gipfeln des italienischen Geistes eine direkte Brücke zu schlagen, unter der die breite Straße der Renaissancekultur durchführen konnte. So zog man schon zu Michelangelos Lebzeiten Parallelen zwischen ihm und Dante (Carlo Lenzoni, In difesa della lingua fiorentina et di Dante, Fir. 1556, in dem von Pierfrancesco Giambullari im Namen des indessen verstorbenen Autors an Michelangelo gerichteten Dedikationsschreiben), und dieses Thema gab auch späterhin immerfort Anlaß zu meist recht hohlen Deklamationen. Z. B.: Andrea Rubbi in der Ausgabe der Div. Com, Venedig, Zatta, 1784, III; Domenico Valeriano, M. und D. in der Antologia di Fossombrone, 1843; Lafayard de Calemard, Dante, Michelange et Machiavel, Par. 1852; Ettore Fattori, M. e D., Fir. 1875; Giovanni Franciosi, Alcune Lezioni su Dante, Torino 1882; Gabriel Thomas, M. A. Poète, Paris-Nancy 1892; A. Mataloni, D. e M., Camerino 1899; das meiste sind mehr schöngeistige, weitschweifige Schwärmereien als begründete Parallelen. Beliebt war auch die Zusammenstellung von Michelangelo und Dante einer- und Raffael und Petrarea anderseits; im römischen Kreise des Mengs wurde dieser Vergleich dann

Überhaupt wurden das Studium und der Kult Dantes im Cinquecento mit besonderem Eifer betrieben[55]) und die Komödie, die seit diesem Jahrhundert den Beinamen der Göttlichen führt, wird den Werken der griechischen und lateinischen Klassiker gleichgestellt, ja vorgezogen.[56]) Schon deshalb wäre zu vermuten, daß auch Giannotti in der Erklärung des Danteschen Gedichtes nicht ganz unbewandert war und daß Aussprüche wie: Non avete già ragione a dir di me, che io sia Dantista; Et mi fate grandissima ingiuria attribuendomi quello che non è mio (Dialog p. 4) oder Sequitate di gratia, Mes. Michelagnolo; per che io sono così di questa materia come di tutte l'altre, il più bello ignorante del mondo (daselbst p. 9) nur als Ausdrücke der Bescheidenheit aufzufassen sind.

Eine Bestätigung dieser Vermutung finden wir in seinen Schriften, wo er an zahlreichen Stellen auf Dante Bezug nimmt; auch andere Verse der Komödie haben ihm Bedenken erregt, die nur nach und nach schwanden. »Io mi soleva già grandemente maravigliare, che Dante poeta in molti luoghi della opera sua, chiamasse i Fiorentini lupi . . . . .; ma poi ch'io ho letto diligentemente le nostre istorie . . . . . ho conosciuto chiaramente, che tutti quelli cittadini che allora venivano ed ora vengono in grandezza nella Città, si possono meritamente chiamare lupi.«[57]) Giannotti erzählt uns ja im Dialog selbst, wann er sich mit Dante beschäftigte (p. 12): Io non lessi mai Dante, se non in quel tempo, che io stetti prima in Villa et poi a Bibbiena . . . .; et non presi mai fatica di vedere come s' habbiano ad intendere alcune cose molto difficili, le quali in questo Poeta si leggono. Zur Zeit seiner Internierung in Bibbiena also hatte er Gelegenheit zu gründlicheren Dantestudien, und wir wissen ja auch sonst, daß er gewöhnt war, die Stunden der ihm aufgezwungenen Muße zu allerhand Studien zu benützen.[58]) Damals erwarb er sich wohl auch die

zu Tode gehetzt; vgl. Lettere del consigliere G. L. Bianconi sopra il libro del Canonico Luigi Crespi intitolato Felsina Pittrice, Milano 1802.

55) Siehe Barbi, Della Fortuna di Dante nel sec. XVI in Annali della R. Scuola normale superiore di Pisa, XIII; den Namen Divina führt die Komödie zum erstenmal in der Ausgabe von 1555 (Giolito).

56) So Varchi im Ercolano Quesito IX, was den Widerspruch des Ridolfo Castravilla und eine lange Kontroverse hervorrief.

57) Della Repubblica Fiorentina libri IV, 2. Buch, Kap. 11 und 12; in der Ausgabe von 1850 T. I, 131; andere Beziehungen auf die Komödie daselbst II, 18 mit Bezug auf Purg. VI, 136—151, III, 3, Purg. VII, 121—123 u. a.

58) Z. B. Brief an Varchi aus Bologna vom 26. Nov. 1537: Qui è arrivato l'Alciato, e comincerà a leggere fra pochi giorni; ed io l'andrò ad udire; oder den Brief an Antonio Michieli vom 30. Juni 1533 aus Comiano (Lettere Inedite in Atti dell' Istituto Veneto, ser. VI, tom. III, p. 1580/81); siehe auch Enrico Zanoni, D. G. nella vita e negli scritti. Roma 1900, p. 47.

astrologischen Kenntnisse, die der Autor der Dialoge gehabt haben muß, die aber bei Michelangelo etwas befremdlich erscheinen müßten. Giannotti hat sich für astrologische Berechnungen interessiert und erwähnt solche mehrmals in seinen Briefen. »Ho chiesto al Zucchetta la Natività et ve la manderò per questo altro spaccio; et voi mi mandarete quella che fa Fra Giuliano[59]) che harò caro di vederla, non havendo mai veduto cosa alcuna di suo« (an Lorenzo Ridolfi von Rom 18. Mai 1549); und viel später einmal: vi mando la Natività del vostro nipote, la quale ho calculata con le tavole d'Alfonso; et se io leggessi più, come solevo, questi autori che insegnano giudicare, io harei anco fatto un poco di iudicio; ma egli è tanto che io non gli ho letti, che anco ho dimenticato quel poco che io ne sapevo. Costi so che solevano essere buoni astrologi; servitevi di questa figura, acciò habbiamo a durare men fatica. Non lascierò però di dire che, a giudicare così alla grossa, io ci veggo poco di buono; ma non mi fido del mio giudicio per la cagione detta« (29. Oktober 1563).[60]) So mochte wohl Giannotti imstande sein, diesen astrologischen Kommentar zu verfassen, der, wie so manche seiner Zeit, die topographischen und chronologischen Umstände der Reise Dantes ins Auge faßt.[61]) Für uns ist gerade dieser Hauptteil von geringerem Interesse; wichtiger ist der Schluß des zweiten Dialogs (p. 54ff.), wo über die Frage gesprochen wird, warum Dante Brutus und Cassius in den innersten Kreis der Hölle versetzt habe (Inf. XXXIV, 65). Denn die hier vorgebrachten Äußerungen sind immer als bezeichnend für die politischen Anschauungen Michelangelos herangezogen worden.[62])

Brutus war für die Renaissance eine der faszinierendsten Erscheinungen des Altertums, das verehrte Vorbild aller Tyrannenstürzer. Als Boscoli im Jahre 1513 wegen Teilnahme an der Verschwörung gegen die Medici auf das Schaffot geführt wird, ruft er verzweifelt seinem Begleiter zu: Deh! Luca cavatemi dalla testa Bruto, acciò ch'io faccia questo passo interamente da cristiano.[63]) Sein Name war es, der allen Verschwörern wie eine Vision vorleuchtete; an ihn dachten Olgiati und Lam-

59) Fra Giuliano Ristori, Carmelitaner und berühmter Astrolog.

60) Alcune lettere di D. G. l. c. L. 37 bezw. 48.

61) z. B. Pierfrancesco Giambullari, Del Sito, Forma et Misure dello Inferno di Dante . . . Fir. 1544 oder von demselben eine Lezione del Sito del Purgatorio, 1551; das Astronomische aus dem Dialog des Giannotti ist exzerpiert bei Francesco Longhena, Itinerario Astronomico di Dante Al. Milano 1861, und P. Bartolomeo Sorio, Misure generali del tempo e luogo nell' itinerario infernale di Dante, Milano 1863; siehe auch Barbi a. a. O. 131ff.

62) Vgl. Thode I, 122ff.

63) Narrazione del caso di P. P. Boscoli e di Agostino Capponi, fatta da Luca della Robbia, latinista e storico di quel tempo in Archivio Stor. Italiano. Vgl. auch



pugnani, als sie sich 1476 gegen Galeazzo Maria Visconti verschworen, an seinen unvergänglichen Ruhm bei der Nachwelt Olgiati, wenn er mit den Worten starb: Mors acerba, fama perpetua.[64]) Von besonderer Aktualität aber war die Gegenüberstellung von Brutus, dem Freiheitshelden, und Cäsar, dem Tyrannen, gerade zur Abfassungszeit des Dialogs. Am 6. Januar 1537 war Alessandro di Medici von seinem Verwandten Lorenzino ermordet worden, und auf dieses Ereignis beziehen sich viele durchsichtige Anspielungen des Dialogs. Wie kein zweiter ist Lorenzino als neuer Brutus gepriesen worden. Giovambattista Strozzi schreibt am 21. Januar 1537 an Filippo Strozzi, den Führer der Florentiner Patrioten: Se mai la V. S. pensò farmi cosa grata, mi raccomandi cento milla volte al giorno al glorioso Lorenzo di Medici, il cui atto magnanimo avanza Bruto, e quanti ne furono simili a lui etc.[65])

Auch der Historiker Jacopo Nardi nannte ihn den neuen Brutus[66]) und Varchi war nicht weniger überschwenglich; er preist ihn z. B. mit folgenden Versen:

Cum iuvenis destra iuvenem cecidisse Tyrannum
Immitem audisset Brutus in Elysiis;
Et forte inciderat de Caesare victi
Tot viri ab uno, inquit, iam sumus, et puero.

Überhaupt gibt uns Varchi im XV. Buch seines großen Geschichtswerkes die beste Vorstellung von der Stimmung unter den Verbannten;[67]) aber außerhalb dieses engen Kreises wurde die Tat ganz anders beurteilt. Gleich nach ihrem Bekanntwerden protestierte Pietro Aretino dagegen, daß ein gemeiner Verbrecher derartig verherrlicht werde; »Cicerone esaltò con lo stesso entusiasmo Cesare e Bruto« und so sei es auch jetzt.[68]) Vasari

---

Ferruccio Martini, Lorenzino de' Medici e il Tiranniccido nel Rinascimento. Firenze 1882, besonders p. 48 ff.

[64]) Vgl. Pasquale Villari, Niccolò Machiavelli e i suoi tempi. Milano 1897, Einleitung. Diese Auffassung der Ermordung Cäsars ist übrigens nicht die einzige; so heißt es in der volkstümlichen Aquila Volante des Leonardo Bruni L. IV, c. 22: Sapiate che Cesaro fo lo più valente homo del mondo et Imperatore che havesse mai Roma, et tenne la dignità dello Imperio a grande stato anni IV e mesi sei, poi per astutia e per invidia Bruto Cassio et molti altri consiglieri più di XL a gran tradimento in su lo palazzo de Campo Martio dove se tenea la rasone etc.

[65]) Arch. Stor. Ital. Prima ser. vol. VII, Appendice p. 266/267.

[66]) L. A. Ferrai, Lorenzino di Medici e la Società Cortigiana del Cinquecento. Milano 1891. p. 1.

[67]) Storia Fiorentina. lib. XV. § XXIII.

[68]) Primo libro delle lettere di Pietro Aretino. Milano 1864, I, p. 117; Brief an Valerio Orsini vom 10. Februar 1537; in einem Brief an Bembo daselbst, I, p. 103, zeigt er sich noch mehr in klassischen Vorurteilen befangen.

spricht in einem Brief vom 10. Januar 1537 an Don Antonio Vasari von der Grausamkeit und Mißgunst Lorenzinos, die die Motive der Tat gewesen seien.[69]) Gewichtiger als die Stimme eines Günstlings der Medici mag die Francesco Guicciardinis sein, der die Tat nach den Folgen beurteilte: Lorenzino, schreibt er, riuscì a tutt' altro fine da quello che si era proposto. Denn das Joch Cosimos war schwerer abzuschütteln als das Alessandros.[70]) Aber auch bei den Verbannten war die ursprüngliche Begeisterung bald verraucht und aus der Bildsäule, die Jacopo Sansovino für Lorenzino hätte machen sollen, ist nichts geworden.[71]) Sein Charakter war nicht darnach angetan, ihm Freunde zu gewinnen oder die festzuhalten, die seine Tat ihm erworben hatte. Schon als er nach der Ermordung Alessandros zu Silvestro Aldobrandini nach Bologna kam, wollte dieser dem unheimlichen Mann nicht glauben[72]) und so ging kostbare Zeit verloren. Aus Furcht vor den Deutschen und Spaniern sah sich Guicciardini gezwungen, rasch Cosimo zu proklamieren, und nachdem dieser energische und verschlagene Fürst einmal die Gewalt an sich gebracht hatte, war die Herrschaft der Mediceer gesicherter denn je. Die Mißstimmung gegen Lorenzino nahm immer mehr zu;[73]) man zweifelte an der Lauterkeit seiner Motive und beschuldigte ihn zumindest, sich die Folgen seiner Tat durchaus nicht klargemacht zu haben. Lorenzino sagt selbst in seiner Apologie: Io confesso che non mi venne mai in consideratione che Cosimo de Medici dovesse succedere ad Alessandro.[74])

Aus dieser Mißstimmung gegen den neuen Brutus ist der Dialog des Giannotti zum Teil zu verstehen. Die Begründung dafür, warum Dante den Mörder Cäsars in den innersten Kreis der Hölle versetzt habe,[75]) ist einerseits die imperialistische Gesinnung Dantes, anderseits sind

---

69) Opere VIII, p. 269.

70) Vgl. L. Domenichi, Istoria varia. Venezia 1565. L. XII, p. 752.

71) Bottari, Lettere pittoriche, 1822, V, p. 220.

72) Vgl. den Brief an Fil. Strozzi vom 8. Januar 1537 in Niccolini, Fil. Strozzi, p. 212.

73) Briefe des Vincenzo Ridolfi an Pietro Strozzi vom 26. März 1537 und des Antonio Berardi an Andrea Rinieri vom 21. August desselben Jahres; vgl. Ferrai l. c. p. 277, Anmerkung.

74) Apologia, Rom 1891, p. 71/72; auch Doni führt in seiner lang ausgesponnenen Parallele zwischen Alessandro und Cäsar und Lorenzo und Brutus diesen Mangel an Vorbedacht an. La Fortuna di Cesare, Ven. 1550.

75) Auch Tassoni hat in dem oben zitierten Dialog an der Verurteilung des Brutus Anstoß genommen und erklärt sie als den gröbsten Verstoß Dantes ». . e quello che mi par più enorme Bruto e Cassio uccisori d'un tiranno, occupator della patria, sono posto da lui egualmente et in un medesimo luogo tormentati col traditore di Christo redentore nostro«. a. a. O. p. 45.



es die unglücklichen Folgen der Tat; während Cäsar vielleicht später, wie einst Sulla, auf die Herrschaft verzichtet hätte, war durch seinen Tod und die Thronbesteigung des Augustus die Tyrannis erst recht gesichert und gefestigt.

Die Erklärung der fraglichen Infernostelle aus Dantes Stellung zum Imperium hat Trifone Gabriele in seinen Annotazioni sul Dante fatte in Bassano gegeben, deren Manuskript sich in der vatikanischen Bibliothek befindet:[76]) Ebbe gran torto il poeta et a porre Celestino nello inferno per lo rifiuto, e Bruto e Cassio per la morte di Cesare, che in verità, come dice il Landino sono per quel conto da esser posti ne più alti scanni del Paradiso, ma fu troppo imperiale e troppo vuol' adulare a quella parte (Cod. Vat. 3193, f. 25). Trifone Gabriele gehörte aber zu den persönlichen Bekannten Giannottis, wie er in der Einleitung seines Buches de la Repubblica de Venetiani (Rom 1540) berichtet, dessen Ausführungen sogar größtenteils dem Trifone in den Mund gelegt sind.

Was die andere Begründung anbelangt, so hatte — soweit es sich hier um eine Anspielung auf das Ereignis von 1537 handelt — Michelangelo keinen besonderen Grund zu dieser Stellungnahme; von allen Medici war ihm Alessandro besonders verhaßt, und er betrachtete es als eine Fügung Gottes, daß er zur Zeit, als Clemens VII. starb, nicht in Florenz war.[77]) So groß war sein Argwohn gegen Alessandro; mit Cosimo aber, der ihn immer mit besonderer Auszeichnung behandelte, ist er zeitlebens in einem leidlichen Verhältnis gestanden.[78])

Anders verhält es sich aber mit Giannotti. Mehr als irgend ein anderer hat er in Brutus sein Ideal gesehen. Zur Zeit seines Exils dachte er sogar daran, seinen Lieblingshelden durch ein Drama zu verherrlichen und legte dem Lorenzo Strozzi den Plan dazu vor.[79]) In seinen politischen Schriften vollends kommt der Name immer wieder von Ausdrücken schwärmerischer Bewunderung begleitet vor. So z. B. Della Rep. Fior. (1531) II, Cap. IX ... siccome noi vediamo, che nessun fu mai tanto scellerato o stolto, che ..... non esaltasse Bruto in sino al cielo, per averlo ammazzato e renduto alla patria la libertà. Anderseits heißt es mit direkter Beziehung auf Florenz in der Dedikation desselben Werks: Fra tutte le imprese, Monsignor mio, le quali per universale benefizio degli uomini si prendono, il liberare le Città dalla Tirannide

[76]) cf. Luigi Maria Rezzi, Lettera a Giovanni Rosini sopra i manoscritti barberiani commenti alla D. C. di D. A. Rom 1826 und Barbi a. a. O. p. 245.

[77]) Condivi, c. 40.

[78]) Siehe z. B. Cellini, Vita. Fir. 1852, p. 434 und verschiedene Stellen bei Vasari.

[79]) Alcune lettere l. c.; p. 5; Comiano 29. März 1533.

è reputata, per due cagioni, grande e maravigliosa. Die Tat Lorenzinos aber mußte er mißbilligen. Als Politiker mochte er urteilen wie Guicciardini, mit dessen Ideen die seinen ja so oft übereinstimmen; vor allem mußte ihm der Mangel an Vorbedacht bei Lorenzino sehr tadelnswert erscheinen. Sein Buch Della Repubblica Fiorentina hatte er geschrieben, um seiner Vaterstadt, sobald sie frei würde, eine Verfassung bieten zu können; immer wieder hatte er betont, daß es sich nicht nur darum handle, Tyrannen zu stürzen, sondern auch darum, die Freiheit des Vaterlandes sicher und dauernd zu gestalten. Einmal werden sogar Brutus und Cassius als Beispiele übereilter und unbedachter Tyrannenstürzer angeführt. ..... Bruto e Cassio, dopo la morte di Cesare, la quale felicemente succedette, furono poi nel difendere la repubblica da tante difficultà oppressi, che finalmente con quella ruinarono (l. c. IV, 8). Donato, dem »mite repubblicano«, wie er gelegentlich genannt worden ist,[80]) war der Gedanke an die eventuelle freiwillige Abdankung des Machthabers ein besonders lieber; ..... la dove appresso agli antichi Romani maggior gloria recava il deporre la dettatura, che pigliarla (l. c. II, 9), und an einer anderen Stelle lobt er sogar wie im Dialog den Sulla wegen seines freiwilligen Verzichts auf die Herrschaft und erörtert und verneint die Frage, ob auch Cäsar so gehandelt hätte. E se bene Silla depose la dettatura, avendo primo ingiuriato tanti cittadini, e visse poi sempre sicuro; è da considerare che questo esemplo è rarissimo e maraviglioso e non è da giudicare ch'un altro l'abbia ad imitare; sì come noi vediamo che Cesare non pensò mai di deporre la potenza sua (l. c. IV, c. 8).

Derartige Stellen mochten Giannotti nun kompromittierend erscheinen, denn es lag ihm daran, die mächtigen und von Tag zu Tag mächtiger werdenden Mediceer nicht allzusehr vor den Kopf zu stoßen. Aus der in der Marucelliana befindlichen Handschrift der Repubblica Fiorentina kann man ersehen, daß Giannotti an der ursprünglichen Fassung manches geändert und allzu scharfe Ausdrücke durch mildere ersetzt hat. So hieß es an einer Stelle statt: »quantunque l'abbia liberata« früher »uno habbia morto o cacciato il Tyranno« oder »uccisione di Cesare« wird in »morte« abgeschwächt. Ein langer Absatz, der von der Möglichkeit handelt, die Mediceer aus Florenz zu vertreiben, ist ähnlichen Opportunitätsgründen zum Opfer gefallen.[81]) Aus derartigen apologetischen Gründen ist auch der Schluß unseres Dialogs geschrieben; denn das Gespräch wird ganz unvermittelt und mit augenfälliger Absichtlichkeit auf Brutus und seine verdiente Strafe gebracht.

---

80) Ferrai in Atti dell' Istituto Veneto, ser. VI, tom. III. 1569.

81) Opere, l. c. S. 280 Anmerkung und S. 282 Anmerkung.



So weit es sich also um den Hauptinhalt des Dialogs, um die Kommentierung der in Diskussion stehenden Stellen der Komödie handelt, ist Giannotti allein für Inhalt und Form verantwortlich. In dieser Hinsicht steht sein Dialog mit dem des Francisco auf einer Stufe. Anders aber verhält es sich, wenn wir den allgemeinen Ton prüfen; hier finden wir so viele mit anderweitig beglaubigten Aussprüchen Michelangelos übereinstimmende Sätze, daß wir annehmen können, Giannotti habe in diesen zur schärferen Charakteristik dienenden Nebenumständen den verehrten und vertrauten Freund getreulich gezeichnet. Wenn Michelangelo z. B. durch die Lobsprüche, die seinen Gedichten gespendet werden, in größte Verlegenheit gerät, so erinnern wir uns der Bescheidenheit und Freude, mit der er in dem oben zitierten Brief an Luca Martini über die ihm von Varchi durch Kommentierung seines Sonetts bereitete Ehrung spricht. Auch die Erörterung der Freundschaft in platonischem Sinn am Ende des ersten Dialogs (p. 31 ff.) wird durch sonst von Michelangelo geäußerte Ansichten bestätigt; denn gründlicher als die meisten seiner Zeit hatte der Meister platonische Ideen in sich aufgenommen. Berni sagt von ihm: Ich habe einige seiner Dichtungen gesehen, ich bin ein Ignorant, aber doch würde ich behaupten, sie alle in Platons Schriften gelesen zu haben.[82]) Und gerade zur Abfassungszeit der Dialoge mögen Michelangelo die platonischen Ideen über Freundschaft und Liebe besonders beschäftigt haben; in einem Brief vom 19. April 1544 spricht Claudio Tolomei, der gleichfalls zum engeren Freundeskreise des Künstlers gehörte, von einer neuen Übersetzung des Convivio,[83]) und so können gerade damals diese Gedanken eine gewisse Aktualität besessen haben. Auch der Satz, der dieser philosophischen Erörterung zugrunde liegt, die Begründung der Weigerung Michelangelos, am Mahl seiner Freunde teilzunehmen, macht den Eindruck der Echtheit: Perche quando io mi trovo in queste brigate, come avverebbe se io desinassi con voi, io mi rallegro troppo, et io non mi voglio tanto rallegrare (p. 31). Im Mai 1525 hatte Michelangelo an Sebastiano del Piombo geschrieben: »Gestern Abend hatten unser Freund Cujo und gewisse andere Edelleute die Güte zu wünschen, daß ich mit ihnen zu Abend speiste; hierüber hatte ich die größte Freude, denn ich kam dadurch etwas aus meiner Melancholie oder vielmehr Verrücktheit heraus« (Lett. Milanesi 397). Zwischen beiden Äußerungen liegen 20 Jahre, die hart für Michelangelo

[82]) Über Michelangelos Verhältnis zu den platonischen Ideen siehe Thode, Michelangelo, II, Der Dichter und die Ideen der Renaissance, II. Schauen, I. Die Philosophie des Künstlers, S. 191 ff. und II. Die Liebe als Verlangen nach Schönheit, S. 222 ff.

[83]) Venezia 1547, f. 88v, Brief an Giov. Bat. Grimaldi.

gewesen waren und ihm das Beste, was er an Plänen und Hoffnungen besaß, zertrümmert hatten. 1525 hatte ihn der fröhliche Kreis seiner Freunde noch aus seiner Melancholie herausreißen können, jetzt aber war er voll von Bitterkeit und wollte von solchen Ablenkungen nichts wissen. Sein Leben war einsam und traurig, auch die ehrfurchtsvolle Liebe der Freunde konnte ihm die Freudlosigkeit seines einsamen Alters nicht aufhellen; egli è pur vecchierello, et ha bisogno di così fatti offici, sagt Donato Giannotti (p. 64).

Ehrfurchtsvolle Liebe spricht aus jeder Zeile von Giannottis Dialogen; und dieselbe Ehrfurcht finden wir überall, wo bei Zeitgenossen von Michelangelo die Rede ist. Auch als die beginnende Reaktion an seinem Jüngsten Gerichte mancherlei auszusetzen fand, als man bedauernd konstatieren mußte, daß er in seiner Auffassung nicht immer den Lehren der sacri dottori gefolgt sei, hat man nicht anders als mit tiefster Ehrerbietung von ihm gesprochen.[84]) Wer immer mit Michelangelo zu tun hatte, den faßte eine Ahnung von seiner Größe. Hier liegt der Hauptunterschied zwischen den Dialogen Donato Giannottis und denen des Francisco de Hollanda. Die burschikose Art, mit der der Portugiese mit Michelangelo spricht, zeigt, daß er für das Pathos der Distanz zwischen dem Miniaturmichelangelo Portugals und dem göttlichen Meister nicht das geringste Gefühl besaß und daß er nicht der Mann war, Michelangelos Ideen in irgendeiner Form der Nachwelt zu übermitteln. Können wir also in Giannottis Dialog ein Denkmal sehen, das der Florentiner Staatssekretär dem Dantekenner und dem großen Freunde ehrfurchtsvoll gesetzt hat und über dem doch ein Hauch vom Geiste Michelangelos schwebt, so behält das Werk des Hollanda wohl nur seinen Wert als wichtigste Quelle für die Kenntnis der portugiesischen Kunst und Kunstauffassung.[85])

In einer Untersuchung wie der vorliegenden wird sich kaum je ein direkter Beweis erbringen lassen und auf Grund eines bloßen Indizienbeweises in einer doch recht wichtigen Frage ein abschließendes Urteil fällen zu wollen, mag manchem unstatthaft erscheinen. Immerhin sprechen so viele Bedenken gegen die Glaubwürdigkeit der untersuchten Dialoge, daß erhöhtes Mißtrauen anzuraten ist. Die sachlichen Erörterungen gehören in beiden Dialogen völlig den jeweiligen Autoren an; die Milieu-

84) z. B. Due dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel secondo si ragiona de gli errori de Pittori circa l' historie. Con molte annotationi fatte sopra il Giuditio di Michelangelo ed altre figure, tanto de la vecchia, quanto de la nova Cappella, et in che modo vogliono esser dipinti le Sacre Imagini. Camerino 1564. f. 93v.

85) Justi im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen IX, S. 139f.



schilderung und die zur Charakterisierung verwendeten kleinen Züge sind bei Donato Giannotti, dem vertrauten Freunde, echt, beim flüchtigen Bekannten Hollanda unecht, zumindest nur in Fällen vollständiger Übereinstimmung mit anderen Quellen verwendbar, also jeglichen selbständigen Wertes bar. Jedenfalls hat man diesen Dialogen, besonders dem des Hollanda, zuviel Vertrauen geschenkt, und vielleicht hat das dazu beigetragen, daß in neuerer Zeit manche weichliche Züge in Michelangelos Bild gekommen sind. Wir werden vielleicht gern darauf verzichten, uns Michelangelo als redseligen, galanten alten Herrn zu denken, der an schönen Sonntagsnachmittagen mit müßigen Literaten zusammenkam, um schöngeistiger Unterhaltung zu pflegen; wir werden ihn uns lieber so vorstellen, wie ihn Berni gerade im Gegensatz zu seiner Umgebung in einer Zeile so meisterhaft gezeichnet hat: Ei dice cose e voi dite parole. Denn Michelangelo war nicht redselig und die Worte, die ihm Giannotti in den Mund legt (S. 36), könnten wie ein Vorwurf gegen Dialogschreiber klingen, die ihn derartig darstellen: Voi mi havete fatto et fate fare una cosa, la quale io non feci mai più in tutta la vita mia; perciochè qualunche volta io mi sono trovato dove di simili cose si sia ragionato, io sono stato sempre molto volentieri degli altri ascoltatore. Hoggi voi havete voluto che io sia l'ascoltato, et voi havete voluto esser gli ascoltatori.

Leonardo da Vincis Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik.

Von **Hans Klaiber.**

Wer sich etwa die Aufgabe stellte, in den Werken der großen Meister der Malerei über künstlerische Mimik und Physiognomik sich Rats zu erholen, würde wohl ohne viel Besinnen sich in erster Linie an Leonardo da Vinci wenden. Auch den Laien ist er ja durch sein Abendmahlsbild als Darsteller der Gebärden »der Verkündiger der Seelenbewegungen«, wie er sie selbst nennt, als Erfinder von ausdrucksvollen Charakterköpfen bekannt, und in der Tat ist das Thema, das sich Leonardo in jenem Gemälde gestellt hat, die psychologisch differenzierte Wirkung der Worte Christi: »Einer unter euch wird mich verraten!« zum Ausdruck zu bringen, ein durch und durch mimisch-physiognomisches und nur auf Grund scharfer Beobachtung und gründlicher Kenntnis der sinnlichen Erscheinungsformen des Vorstellungs- und Gefühlslebens der Menschen zu lösen. Wer nun aber dem Künstler näher steht, der weiß, in wie reichem Maße beides bei ihm vorhanden war, und ein Blick in seine Handzeichnungen und Manuskripte bestätigt uns, daß unter den vielseitigen Interessen dieses wunderbaren Geistes das physiognomisch-mimische in erster Reihe steht und herrliche Erzeugnisse zutage gefördert hat. — Diese Seite seiner Kunst ist denn auch von allen, die in alter und neuer Zeit sein Leben oder seine Werke behandelt haben, eingehend besprochen und gewürdigt worden. Dagegen soll im folgenden der Versuch gemacht werden, seine Anschauungen über diese für einen Künstler so wichtigen Gebiete aus seinen Aufzeichnungen zu entnehmen, und die gewonnenen Gesichtspunkte zur Erläuterung seiner hierhergehörigen Studienzeichnungen zu verwerten — hierzu hat Ant. Springer in seiner Dürermonographie und in den »Bildern aus der neueren Kunstgeschichte« die Anleitung gegeben —, endlich durch Vergleichung mit den Lehren der älteren und modernen Physiognomik ihm seine Stellung in der Geschichte dieser Wissenschaft anzuweisen.

Die Geschichte der Physiognomik (vgl. Wundt, Deutsche Rundschau 1877) läßt sich in drei Hauptperioden einteilen, von denen die

zwei ersten durch die Namen Aristoteles einerseits, Lavater andererseits charakterisiert werden, während die dritte sich nicht mehr mit dem Namen einer einzelnen Autorität deckt. Die erste uns erhaltene methodische Behandlung erfuhr der Stoff in den Physiognomonica, einer Schrift, die wenn auch nicht auf Aristoteles selbst, so doch auf seinen Kreis zurückgeht. Daß schon von früherer Zeit Abhandlungen, jedenfalls Theorien darüber vorhanden waren, beweist der Anfang der Schrift, in der verschiedene Methoden oder Prinzipien aufgeführt werden, wonach sich die Wissenschaft behandeln lasse. Das erste könnte man als Theorie der nationalen Charakterdifferenzen bezeichnen, sofern die Verschiedenheit der Menschen aus der Zugehörigkeit zu verschiedenen Völkern oder Rassen erklärt und ausgelegt wird. Eine andere Methode, die psychologische, halte sich an die Eindrücke, die Leidenschaften und Gemütsbewegungen im Äußeren des Menschen hinterlassen. Die dritte, hauptsächliche, wäre kurz gesagt die zoologische: die Vergleichung von Menschen und Tieren. Dabei soll man sich nicht durch eine beliebige, zufällig ins Auge fallende Ähnlichkeit zu einem voreiligen Schluß verführen lassen, sondern systematisch zu Werke gehen: man sucht durch Zusammenstellung der Ähnlichkeiten bei gleich gearteten Tieren und durch Ausschließung der für den betreffenden Fall unwesentlichen Züge die äußeren Merkmale des Charakters und achtet nun darauf, welche von diesen bei einem Menschen sich vorfinden. Diese Kennzeichen der inneren Beschaffenheit findet man keineswegs nur im Gesicht oder in den Bewegungen, sondern in Körperbau, Knochen, Fleischbekleidung, Stärke und Art der Behaarung, Farbe der Haut, der Augen, Form und Größe der einzelnen Gliedmaßen: z. B. Leute mit feurigen Augen sind frech wie die Hunde, solche mit spitzen Nasen jähzornig wie die Hunde, mit dünnen Lippen gemein wie die Schweine, mit stumpfen Nasen großmütig wie die Löwen usw. Über den wissenschaftlichen Wert solcher Phantasien braucht man kein Wort zu verlieren: schon die Grundlage, die Voraussetzung rein menschlicher Eigenschaften wie Gerechtigkeit, Großmut, Prahlerei bei den Tieren erinnert an die Fabeleien des Physiologus. Unter dem Schatten der aristotelischen Autorität hat sich diese physiognomische Disziplin jahrhundertelang in Geltung erhalten; ja sie ist noch mehr auf das Niveau der Trugwissenschaften herabgesunken, als sie mit der Temperamentslehre — diesbezügliche Andeutungen hat schon Pseudo-Aristoteles —, Astrologie und Chiromantie in Beziehung gesetzt wurde. Das bekannteste Lehrbuch der Physiognomik im aristotelischen Sinn ist die humana Physiognomonia des Johann Baptista Porta vom Jahre 1593, als Kuriosität öfters zitiert und wohl auch hin und wieder gelesen oder doch durchgeblättert. Das Wunderliche und

Phantastische der vergleichenden Methode wird in den Illustrationen besonders deutlich und die Zusammenstellung der natürlich entsprechend ins Tierische abgeänderten Menschenköpfe mit Löwen-, Ochsen-, Hirsch- und Adlersköpfen wirkt lächerlich wie Karikaturen. Ein anderes Werk mag noch angeführt werden, das der Zeit Leonardos näher steht und das vielleicht seltener ans Tageslicht gezogen wird: die Introductiones Apotelesmaticae (= astrologische Einleitungen) elegantes in Chyromantiam, Physiognomiam, Astrologiam naturalem, Complexiones hominum, Naturas planetarum. Cum periaxiomatibus de faciebus Signorum et canonibus de aegritudinibus, nusquam fere simili tractata compendio, von Johannes ab Indagine, 1522 in Straßburg erschienen. Es ist eine Zusammenstellung des astrologisch-physiognomischen Aberglaubens, der mit Berufung auf antike und mittelalterliche Größen, ja auch auf biblische Autoritäten verteidigt wird. Da er nur ein »Compendium« geben will, keine »commentarii«, verzichtet der Verfasser durchweg auf Begründung seiner Urteile und führt nur unter Beifügung einiger Illustrationen die Merkmale mit den Eigenschaften, auf die sie deuten, vom Kopf bis zu den Füßen der Reihe nach an. Vergleicht man das Buch mit Portas Werk, so findet man, daß beide im gleichen Geist arbeiten, aber bei der Mannigfaltigkeit der benutzten Quellen im einzelnen ebenso oft zusammen-, wie auseinandergehen. Dasselbe gilt von der sonstigen Literatur über Astrologie und Temperamentslehre: es sind immer die gleichen Elemente, die aber in wechselnden Kombinationen erscheinen. Die Phantasie hatte eben freien Spielraum, wo ein fester, auf wirklichen Regeln und Gesetzen beruhender Untergrund fehlte. — Will man nun wissen, wie Leonardo da Vinci zu den physiognomischen Anschauungen seiner Zeit sich stellte, inwieweit sie zur Erklärung seiner eigenen hergehörigen Studien beigezogen werden dürfen, so ist von einer Grundstelle im trattato della Pittura (Artikel 292), »Quellenschr. f. Kunstgesch.« 15—16, auszugehen, an der er sich über »fisonomia e chiromanzia« folgendermaßen äußert: »Über die betrügerische Physiognomik und Chiromantik werde ich mich nicht verbreiten, es ist keine Wahrheit in ihnen und das ist offenbar, denn diese Chimären haben kein wissenschaftliches Fundament. Es ist wohl wahr, die Züge des Gesichts zeigen uns zum Teil die Natur der Menschen, ihre Laster und ihre Geistes- und Gemütsanlage. Aber (das geschieht ganz natürlicher Weise), die Linien, die zwischen Wangen und Lippen und den Nasenflügeln und der Nase eingefurcht oder um die Augenhöhlen her gezeichnet sind, sind sehr deutlich bei lustigen Leuten, die oft lachen. Und diejenigen, bei denen diese Linien nicht stark gezeichnet sind, sind Leute, die das Nachdenken betreiben. So sind die, deren Gesichtsteile stark ausladen und tief markiert sind, viehische und zum

Zorn geneigte Menschen von wenig Vernunft, und die, welche zwischen den Augenbrauen tiefe Falten haben, sind zornig, sowie die, deren Stirn in die Quere tieflinierte Furchen zeigt, an geheimem oder offenbarem Jammer reiche Leute sein werden. Und so kann man ähnliches aus noch vielen Teilen schließen. — Aber aus der Hand? Da wirst Du finden, es seien große Heerscharen von Männern zur selbigen Stunde unter dem Messer umgekommen, bei deren keinem die Zeichen in der Hand mit denen der anderen die entfernteste Ähnlichkeit hatten und so auch beim Schiffbruch.« Die Wahrsagerei aus den Handlinien wird also gänzlich als schwindelhaft abgelehnt, das Erraten des Charakters aus dem Äußeren des Menschen auf das psychologisch-mimische Prinzip reduziert. Demnach sind nun auch seine bekannten physiognomischen Zeichnungen, die Karikaturen, nicht mit den Illustrationen zeitgenössischer Physiognomiker zusammenzustellen, da sie nicht wie diese die Merkmale der geistigen Anlagen und Eigenschaften bildlich vorführen wollen. Sie stammen aus verschiedenen Quellen und scheiden sich darnach in verschiedene Gruppen, die schon Springer auseinandergehalten hat. Es sind einmal Porträtzeichnungen nach auffallenden Originalen, mit Übertreibung der eigentümlichen Züge — also richtige Karikaturen. Die Namen der Dargestellten finden sich zum Teil beigeschrieben. Die zweite Hauptklasse sind die von Leonardo frei erfundenen Köpfe. Der Sinn dieser Schöpfungen erklärt sich aus jener Mahnung, die wie ein Leitmotiv den Trattato durchzieht: Varia quanto più puoi!

Die größte Gefahr, vor der der Künstler immer und immer wieder gewarnt wird, ist nach Leonardo das Arbeiten nach dem Schema. Dabei ist es noch eine besondere Klippe, daß so viele geneigt sind, ihre eigenen Gesichter und Körperformen in ihren Bildwerken figurieren zu lassen, und mögen sie auch noch so wenig den Anforderungen der Schönheit entsprechen. Das beste Mittel dagegen ist es, den Blick auf die zahllosen individuellen Variationen in der Natur zu richten. Dies geschieht z. B. im III. Teil des Trattato, Artikel 288: »Von den Teilen und Unterscheidungsmerkmalen der Gesichter«. In diesem und den folgenden Artikeln sind die vielen Möglichkeiten, nach denen z. B. die Nase in ihren verschiedenen Teilen vom Ansatz bis zur Spitze variieren kann, ebenso der Übergang von der Nase zu den Augenbrauen, die Form der Stirn, des Mundes, des Kinns aufgezählt. Dergleichen Dinge soll der Kunstjünger fleißig nach der Natur zeichnen, in ein Merkbüchlein eintragen und im Gedächtnis sammeln, um sie jederzeit parat zu haben. Wer nun über den nötigen Vorrat verfügt, der kann in schöpferischem Wetteifer mit der Natur das Spiel der Variationen nachahmen und kann so z. B., indem er, von einem Gesichtsteil ausgehend, die anderen damit

in Zusammenhang bringt und entsprechend formiert, menschliche oder tierische Köpfe erfinden. Denn nicht bloß Menschenköpfe mit vor- und zurückgeschobenem Profil, mit hochgebuckelter oder aufgeworfener Nase, vor- oder zurücktretendem Kinn, breitem oder schmalem Zwischenraum zwischen Nase und Oberlippe finden sich unter den Karikaturen, auch Tierköpfe müssen sich dem Spiel der gestaltenden Phantasie fügen und rücken dadurch in die Nähe der Phantasie- oder Fabeltiere. (Vgl. die Löwenköpfe mit hornartigen Auswüchsen, herabhängenden oder aufgebogenen Gesichtsteilen auf Handzeichnungen aus Windsor bei Müller-Walde, Leonardo da Vinci, Abbildung 24.) Ein den vergleichenden Physiognomikern naheliegender Gedanke ist die Zusammenstellung eines möglichst schönen und eines abstoßenden Gesichts, wie sie ein bekanntes Louvreblatt aufweist (Müller-Walde Abbildung 10): Die Hauptdarstellung ist ein Jünglingskopf von jenem weichen und sehnsuchtsvoll träumerischen Ausdruck, den eben Leonardo so bezaubernd zu geben weiß, von Locken umwallt, wie es im Trattato empfohlen wird (III. Teil, Artikel 404): »So laß also an deinen Köpfen die Haare mit einem Luftzug, der zu gehen scheint, um die jugendlichen Gesichter spielen und sie in vielfältigem Geringel anmutsvoll zieren!« Unmittelbar daneben eine Karikatur mit knochiger Stirn, unförmigem Mund und vorstehendem Kinn.

Die dritte Gruppe wären endlich die eigentlich-mimischen, die Studien über den Ausdruck von Gemütsbewegungen. Auch hierbei kommen uns die Biographen zu Hilfe mit ihren Erzählungen, wie z. B., daß Leonardo Bauersleute mit sich in sein Haus nahm, mit Speise und Trank bewirtete und dazu mit lustigen Possen und tollen Schwänken unterhielt, um an diesen Naturkindern die unverfälschten, durch keinen Zwang der Konvention beeinträchtigten Kundgebungen der Stimmung und Gemütsverfassung zu beobachten. Eine reinliche Scheidung unter den drei Gruppen ist natürlich nicht durchführbar, da diese letzte auch in die zwei erstgenannten hineinspielt. Zu ihr möchte man von einem berühmten Blatt (Windsor, Müller-Walde, Abbildung 16) das grinsende alte Weib und die dahinter befindliche Figur, die den Mund aufreißt, als wollte sie sich vor Lachen ausschütten, rechnen. Interessant ist ein anderes Blatt derselben Sammlung (Müller-Walde, Abbildung 25, vgl. auch 49) mit Tierstudien, und zwar deshalb, weil es eine Erinnerung an die Physiognomik aristotelischer Richtung sein könnte; wir sehen da nämlich eine Vergleichung von Pferde-, Löwen- und Drachenköpfen mit einem menschlichen Profil. Wenn die Anregung auf die zeitgenössische Physiognomik zurückginge, so wäre sie jedenfalls durchaus im Geist der mimischen Theorie umgedacht. Denn es soll offenbar nicht irgend eine Gleichheit in der Gesichts- oder Kopfbildung, sondern eine gewisse

Ähnlichkeit im Ausdruck der wilden Erregung konstatiert werden (vgl. Müller-Walde, S. 61 im Text). So interessant und bezeichnend für Leonardos künstlerisches Schaffen nun die Karikaturen auch sind, so tragen sie doch in ihrem oft etwas seltsamen Wesen das echt leonardeske Gepräge des Phantastischen, so daß man die Anschauungen ihres Schöpfers über Mimik nicht mit Sicherheit aus ihnen herauslesen könnte. Da kommt uns nun wieder der Trattato zu Hilfe, indem wir an verschiedenen, entsprechend dem Notizencharakter dieser Aufzeichnungen, ganz zerstreut liegenden Stellen, wertvolle Winke über künstlerische Mimik finden, die im folgenden zusammengestellt und in Zusammenhang gebracht sind.

Die Bewegungen des menschlichen Körpers interessieren unsern Meister in doppelter Hinsicht, vom naturwissenschaftlich-anatomischen und vom künstlerisch-mimischen Standpunkt aus. Von jenem gibt er Analysen der Bewegungen, zerlegt eine Bewegung in ihre Stadien, gruppiert und klassifiziert sie nach dem Gesichtspunkte der Richtung, unterscheidet einfache und kombinierte, sucht die durch Bewegungen hervorgerufene Volumenverschiebungen mit Hilfe geometrischer Figuren zu bestimmen. Dieses Studium der Mechanik des menschlichen Körpers befähigt ihn dann auch, die mimischen Bewegungen im Gesicht und die Gebärden auseinanderzuhalten und anschaulich zu beschreiben. Die Frage, was für den Maler wichtiger sei, die Kenntnis der Licht- und Schattengebung oder die Vertrautheit mit den Ausdrucksbewegungen, entscheidet der Artikel 122 zugunsten der letzteren: »Das allerwichtigste, das sich in der Theorie der Malerei finden mag, sind die für die Seelenzustände eines jeden lebenden Wesens paßlichen Bewegungen, wie für Verlangen, Verschmähen, Zorn, Mitleid und ähnliches.« Das Urteil über einen Künstler soll geradezu hiervon abhängen, vgl. Artikel 294: »Mache die Figuren in solchen Gebärden, daß diese zur Genüge zeigen, was die Figur im Sinn hat. Wo nicht, so ist deine Kunst nicht lobenswert.« Oder Artikel 296: »Entspricht die Bewegung nicht dem Zustand, in dem die Seele der Figur sein soll, so zeigt diese Figur, daß ihre Glieder ihrem Urteil nicht folgen und das Urteil des Werkmeisters kein gesundes ist.« — Wie verschafft man sich nun aber die erforderliche Kenntnis der Ausdrucksbewegungen? Da sie zum großen Teil unwillkürliche Handlungen sind, können sie nicht etwa vom Modell auf Bestellung vorgeführt werden, wenn sie nicht künstlich und gemacht erscheinen sollen, sie müssen vielmehr im unbeobachteten Augenblick nach dem Leben studiert werden; vgl. Artikel 127: »Ein Maler, der von seinem Werke Ehre haben will, soll allezeit die lebendige Unmittelbarkeit der Bewegungen an den natürlichen Stellungen studieren, die von den Leuten unversehens ausgeführt werden und aus der mächtigen Erregung der Wirklichkeit entspringen. Von diesen soll

er sich kurze Erinnerungen in seine Skizzenbücher machen und sie nachher zu seinen Zwecken verwenden, indem er dann einen Menschen in derselben Aktion Modell stehen läßt, um die Qualität und die Ansichten der Gliedmaßen zu studieren, die gerade zu selbiger Aktion verwendet werden.« Artikel 173 rät, auf Spaziergängen die Leute zu beobachten, wenn sie miteinander reden, streiten, lachen oder raufen und ebenso auf das Verhalten der Umstehenden zu merken. An zwei anderen Stellen, Artikel 179 und 327 fällt der Hauptnachdruck darauf, daß die Beobachteten nichts merken dürfen; sonst würde ihr Interesse von der Sache, die sie erfüllt und bewegt, abgelenkt auf die zuschauende Person und die Gestikulation verlöre von ihrer ursprünglichen Wildheit (ferocita). »Und erwarte nicht (Artikel 327), daß dir einer den Akt des Weinens zum Schein und ohne daß er ernsthafte Ursache zum Weinen hat, vormache und du denselbigen danach abzeichnen könntest. Denn da dieser Akt so nicht aus einem wirklichen und unvorhergesehenen Anlaß hervorgeht, so wird er nimmermehr weder unmittelbar lebendig noch natürlich ausfallen.« In seinem »Wissenschaftlichen System der Mimik und Physiognomik« zitiert Piderit S. 12 diese Ratschläge und meint, sie seien schwer zu befolgen, weil die Gelegenheiten, Menschen im Zustand des Affekts zu beobachten, selten und flüchtig seien, weshalb es angeblich nur wenigen großen Künstlern gelungen sei, die Sprache des Affekts nachzuahmen. Die Flüchtigkeit dürfte die größere Schwierigkeit sein — doch wird sie einigermaßen ausgeglichen durch die Auffassungsfähigkeit des künstlerisch geschulten Auges und Gedächtnisses. Ein unschätzbares Hilfsmittel für die Fixierung momentaner Bewegungen und damit die Möglichkeit einer exakten Zerlegung einer komplizierten Bewegung hat man heutzutage an der Photographie. Sie hat bei der Ausbildung der wissenschaftlichen Mimik — wir denken z. B. an die Aufnahmen in Darwins »Ausdruck der Gemütsbewegungen« — wichtige Dienste geleistet. —

Für die Wiedergabe der Ausdrucksbewegungen seien zunächst zwei allgemeine Forderungen vorangestellt: sie müssen eindeutig sein. Art. 298: »Die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen just den Seelenzustand dessen, der sie ausführt, zeigen, derart, daß sie nichts anderes bedeuten können.« Zum zweiten sollen sie angemessen sein, d. h. verschieden nach Alter, Geschlecht, Rang, Würde und Lebenstellung des Darzustellenden, und zwar verschieden an Intensität und Qualität. Dieses Thema kehrt verschiedenfach variiert wieder mit entsprechenden Beispielen: Ein Greis oder ein Kind haben nicht die Gewandtheit und Spannkraft, wie sie die Bewegungen des Jünglings zeigen (Artikel 299), Frauen und Mädchen dürfen (auch in der Erregung) keine Stellungen und Haltungen einnehmen, die der weiblichen Zucht widersprechen (Artikel 387), hoch-

gestellte Persönlichkeiten sollen nicht die Gestikulation eines Menschen aus dem niederen Volke zeigen (Artikel 299); endlich soll die Heftigkeit der Bewegung der Intensität des vorausgesetzten Affekts entsprechen (Artikel 359).

Für die Darstellung der einzelnen Affekte und Gemütsstimmungen gibt nun Leonardo leider keine systematische Anweisung. Er verspricht zwar eine solche im Artikel 368: ». . . es soll hier weiter unten von etlichen Gemütsbewegungen gesprochen, und sollen dieselben dargestellt werden, nämlich von der Bewegung des Erzürntseins, des Schmerzes, der Furcht, des plötzlichen Schrecks, des Weinens, der Flucht oder Hast, des Verlangens, des Befehlens, der Trägheit, der Emsigkeit und ähnlicher.« Und verheißungsvoll klingt die nächste Überschrift: »Von der Darstellung eines Zornigen und in wieviel Teile dieser Zustand eingeteilt wird.« Aber es ist eine Überschrift ohne nachfolgende Ausführung und man muß sich damit begnügen, die im Text zerstreuten Notizen zusammenzusuchen, da der Verfasser selbst nicht zu einer zusammenhängenden Behandlung des Stoffes gekommen ist.

Zunächst die Veränderungen der Miene und deren wichtigste, das Lachen und das Weinen! Die verschiedenen Bewegungen des Menschen im Antlitz zählt Artikel 286 auf: »Da ist einer, der lacht, ein anderer weint, einige freuen sich, andere sind bekümmert; die zeigen Zorn, jene Mitgefühl, der bewundert, der andere steht entsetzt, die sehen dumm und albern drein, jene gedankenvoll und vorschaulich (grübelnd).« Natürlich will Leonardo damit nur eine Auswahl, nicht eine vollständige Herzählung geben. Bei den Ausführungen über das Lachen und Weinen ist der notizenhafte Charakter besonders ausgeprägt; für sich genommen sind die einzelnen Aussprüche darüber geradezu unrichtig. So zitiert z. B. Piderit eine der Äußerungen Leonardos (Artikel 385) als Beweis dafür, wie unbestimmt und verkehrt die Ansichten der Künstler über den Unterschied des lachenden und weinenden Gesichts seien. (Mimik und Physiognomik S. 103.) Das Urteil fällt vielleicht etwas milder aus, wenn wir die verschiedenen Notizen zusammenstellen und aus einander zu erklären suchen. Im Artikel 285 »von den Bewegungen der Gesichtsteile« heißt es: »Reden wir zuerst vom Lachen und Weinen, daß sie einander im Zuge des Mundes und der Wangen wie im Gekniffensein der Augen äußerst ähnlich sehen und sich nur durch das verschiedene Verhalten der Augenbrauen und des Zwischenraums derselben voneinander unterscheiden. Und von alledem soll seinesorts die Sprache sein, nämlich von den verschiedenen Gebärden, die das Gesicht annimmt oder Hände und ganze Person für jede der oben erwähnten Gemütszustände (Lachen, Weinen, Zorn, Angst, Jammer usw.) machen.« Lediglich der Mimik des Lachens und

Weinens sind Artikel 384 und 385 gewidmet; sie lauten: Artikel 384 »Vom Lachen und vom Weinen und von deren Unterschied. In Augen, Mund und Wangen ist zwischen einem der lacht und einem der weint, kein Unterschied. Nur die Starrheit der Augenbrauen unterscheidet sie, welche sich bei Weinenden zusammenziehen, während sie bei dem, der lacht, in die Höhe gehen. Bei einem der weint, fügt man auch noch hinzu, wie er sich mit den Händen die Kleider zerreißt und die Haare rauft oder sich mit den Nägeln die Haut im Gesicht zerkratzt, lauter Dinge, die beim Lachen nicht vorkommen«. Endlich Artikel 385 »Vom Nämlichen. — Mache das Gesicht des Weinenden nicht mit denselben Bewegungen, wie das eines Lachenden, denn sie sehen einander oft ähnlich, aber die wahre Art besteht darin, sie zu unterscheiden, wie ja der Zustand des Weinens ein ganz anderer ist als der des Lachens. Beim Weinen variieren die Augenbrauen und der Mund nach den verschiedenen Ursachen des Weinens. Der eine weint zornig, der andere voll Furcht, manche aus Zärtlichkeit oder vor Freude, andere wieder aus mißtrauischer Ängstlichkeit oder vor Schmerz und Qual, oder auch aus Mitleid und vor Schmerz um verlorene Verwandte und Freunde. Und in allen diesen verschiedenen Arten des Weinens zeigt sich der eine verzweifelt, der andere gemäßigt, einige vergießen nur Tränen, andere schreien, die wenden das Gesicht gen Himmel und recken die Arme mit gefalteten und gerungenen Händen zur Erde, andere wieder stehen furchtsam mit zu den Ohren in die Höhe gezogenen Schultern da und so weiter je nach den erwähnten Ursachen des Weinens. Der Weinende zieht die Augenbrauen, wo sie zusammenkommen, in die Höhe und preßt sie gegeneinander, er zieht die Stirne über und zwischen ihnen in Falten; die Mundwinkel zieht er herab. Der Lachende zieht die Mundwinkel in die Höhe und hat die Augenbrauen offen und weit auseinander«. Die Behauptung, die in den zwei ersten Stellen ganz ohne Einschränkung aufgestellt, ist, zwischen dem Gesicht eines Lachenden und eines Weinenden sei kein Unterschied, außer in der verschiedenen Haltung der Augenbrauen ist zunächst sehr befremdlich und in dieser allgemeinen Fassung offenkundig falsch. Denn in den meisten Fällen ist nichts leichter, als Lachen und Weinen auseinanderzuhalten und gerade in der Mimik des Mundes, daneben auch der Nase und Stirne, spricht sich die Verschiedenheit aus. Leonardo hat das natürlich so gut gewußt wie einer, und hat es in seinen Zeichnungen und Gemälden bewiesen; wird es doch niemand einfallen, das Lächeln auf den Gesichtern seiner Jünglings- oder Frauenköpfe als Weinen oder Ausdruck einer verdrießlichen Stimmung zu deuten. Er hat es auch nicht für nötig befunden, noch eine weitere Gebärde gleichsam als Hilfsaktion zu der Gesichtsbewegung zuzufügen, um eine Verwechslung



unmöglich zu machen. Annehmbarer klingt der Satz in Artikel 385 »daß das Gesicht eines Lachenden und eines Weinenden einander häufig ähnlich sehen«. Dies ist der Fall, wenn das Lachen heftig und dadurch schmerzhaft wird. Und so werden wir wohl die beiden zuerst angeführten Bemerkungen in dem Sinne zu verstehen haben, daß Leonardo dabei unausgesprochen immer an den Spezialfall des heftigen Lachens denkt, bei dem die Erschütterung des Zwerchfells Unlust bereitet und so die Mimik des Schmerzes im Gesicht bewirkt, nämlich senkrechte Stirnfalten und Entblößung der unteren Zahnreihe durch Herabziehen der Unterlippe, während für das mäßige Lachen das Hinaufziehen der Oberlippe ebenso charakteristisch ist wie das Herabhängenlassen der Unterlippe für das Weinen. Da ferner bei starkem Weinen und Lachen die Nasenlippenfalte, von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln sich bildet, und die Augen zusammengedrückt werden, so nähert sich der Gesichtsausdruck des heftigen Gelächters auffallend dem des Weinens. Mit Beziehung darauf rät nun Leonardo, eine so zweideutige Mimik zu vermeiden — entsprechend seiner oben angeführten Grundthese: die Gebärden seien eindeutig! — und einen Gesichtsausdruck zu wählen, bei dem es unzweifelhaft ist, welchen Affekt er anzeigen soll. So soll der Weinende die herabgezogenen Mundwinkel, die »Kummerfalten« und die schrägen Brauen, der Lachende die aufwärtsgezogenen Mundwinkel und die offenen und auseinandergezogenen Brauen als unverkennbare Merkmale zeigen. Die Brauen werden offen oder weit, wenn die Stirn sich glättet und bei einem plötzlichen Übergang aus schlechter, gedrückter in frohe und heitere Stimmung, beim Umschlagen eines mäßigen Weinens in mäßiges Lachen sieht man die Augenbrauen aus ihrer zusammengezogenen Lage förmlich auseinanderfahren. Darwin (Ausdruck der Gemütsbewegungen, S. 185) erinnert an das lateinische exporrigere frontem (heiter werden), das den Vorgang gut beobachtet wiedergibt. Wenn nun aber Leonardo den mimischen Unterschied zwischen Lachen und Weinen lediglich auf diese Haltung von Stirn und Brauen hinausspielen will, so ist das allerdings irrtümlich. Denn gerade in dem Zustand, in dem das Lachen dem Weinen in der Mimik am nächsten kommt, bleibt weder die Stirn glatt noch sind die Brauen weit auseinander, sondern es bietet infolge der Anstrengung die Partie über dem Nasenansatz das Bild des Schmerzes. Zu völliger Klarheit hätte er theoretisch nur dadurch kommen können, daß er die Mimik des mäßigen und des heftigen Lachens unterschied. — Feine Beobachtungsgabe zeigen dann wieder die Andeutungen über die Arten des Weinens, das je nach der Intensität des Affekts und der Ursache desselben verschieden darzustellen ist. Die Stärke der Gemütsbewegung kommt zum Ausdruck durch gesteigerte Gestikulation, die Ursache kann

durch Kombination verschiedener Ausdrucksbewegungen kundgetan werden. Dabei handelt es sich nicht nur um die Sprache des Gesichts — von Mund, Stirn und Blick, sondern auch, wie beim furchtsam Weinenden, um Stellung und Körperhaltung. Beim Weinen aus Mitleid oder aus Schmerz um verlorene Verwandte und Freunde dagegen läßt sich das Motiv unmöglich durch mimische Mittel allein versinnlichen, sondern muß aus den Beziehungen erschlossen werden, die wir auf Grund von Vorkenntnissen in eine Figur hineintragen — so etwa bei einer trauernden Maria — oder ist es, falls wir eine größere Darstellung vor uns haben, aus der Anordnung und Komposition zu entnehmen. Figuren aus einer »Historie« waren es wohl auch, die dem Künstler dabei vorschweben. —

In Artikel 370—373 macht Leonardo einen Versuch, Ordnung und System in die Behandlung der Gemütsbewegungen und der entsprechenden Gebärden zu bringen. Danach hätte man eine dreifache Wirkung der Affekte auf den Körper zu unterscheiden: zum ersten eine alle Bewegung hemmende, also erstarrende oder erschlaffende, dann eine Bewegung erzeugende, und eine dritte, die teils lähmt, teils Bewegung auslöst. Eine Klasse für sich bilden die Bewegungen, die nicht unter sich zusammen stimmen. Sie beweisen entweder, daß der Geist die Herrschaft über den Körper verloren und die Fähigkeit eingebüßt hat, die Gliedmaßen und Körperteile die dem jeweiligen Zweck entsprechenden Lageveränderungen vornehmen zu lassen, d. h. sie werden von Verrückten ausgeführt, oder sie sollen komische Wirkung erzielen, wie die Bewegungen der »Possenreißer bei ihren Mohrentänzen«. Die Ausscheidung dieser Gruppe von Bewegungen hat gewiß gute psychologische Berechtigung. Die Ausführung des Gedankens sucht man freilich wieder vergebens. Übrigens hätte es bei der Beschaffung von Beispielen der ersten Kategorie Schwierigkeiten gegeben: denn wenn man das Mienenspiel, wie billig, zu den Bewegungen rechnet, so wird man sehr selten konstatieren können, daß unter dem Einfluß irgend eines Affektes »alles, was am Körper Leben zeigt«, bewegungslos ist. — Psychologisch interessant ist die Beobachtung, daß Gemütsbewegungen, bei denen der erregende Gegenstand im Geiste ist (in Form einer Vorstellung), leichtere und bequemere, d. h. weniger heftige Gebärden zur Folge hat, als wenn ein äußerer Gegenstand der Erreger ist; von den Fällen der extremen Gemütserregung ist dabei natürlich abzusehen, da in solchen Mienenspiel und Gestikulation, mag auch die Veranlassung rein innerlicher Art sein, sehr heftig werden kann. Den wahren Grund der Erscheinung konnte übrigens Leonardo nicht finden: er meint, der Geist sei in solchen Fällen zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um starke Bewegungen des Körpers zu veranlassen. Die richtige Erklärung kann erst auf Grund der modernen psychologischen Bearbeitung der Mimik

gegeben werden. Viele Gebärden, insbesondere die Gestikulation von Händen und Armen, ferner die Veränderungen der Körperhaltung, lassen sich als Bewegungen deuten, durch die man sich zu einem tatsächlich existierenden oder nur von uns aus unserer Vorstellungswelt nach außen projizierten Gegenstand in Beziehung setzt. So wehren wir eine schreckhafte Vorstellung ab, indem wir sie wie einen konkreten sinnlichen Gegenstand von uns mit den Händen fernhalten, einen widerwärtigen und peinlichen Gedanken schieben wir weg, von einem Vorschlag kehren wir uns bei der Verneinung ab, einer Bitte neigen wir uns zu bei der Bejahung usw. So ist es leicht verständlich, daß unsere Gestikulation im allgemeinen lebhafter ausfällt, wenn wirklich sinnliche Gegenstände uns zur Abwehr, zum zugreifen auffordern oder unsern Blick nach einer bestimmten Richtung lenken. Für die künstlerische Gebärdensprache ist die Beobachtung bedeutsam, daß man, wenn sich ein Gegenstand plötzlich und unvermutet darbietet, ihm den »Sinn, der am meisten nottut«, das Auge zukehre, und dabei Schenkel, Hüften und Knie dreht, ohne daß die Füße ihren Standort wechseln (Artikel 372). Es kommt nun in Wirklichkeit allerdings vor, daß bei dem plötzlichen Ruck der Bewegung auch die Fußstellung sich ändert, aber der Künstler durfte diesen Fall mit bestem Recht ignorieren. Denn er denkt bei seinen mimischen Ausführungen immer an die künstlerische Praxis und für sie existiert nur der erstere Fall. Eine vorangegangene, momentan eingetretene Bewegung läßt sich nur so in den bildenden Künsten darstellen, daß der bewegte Körper eine zwiefache Haltung zeigt; die vor der momentanen Bewegung eingenommene muß irgendwie noch sichtbar sein neben der neuen durch die Bewegung bewirkten. Im vorliegenden Beispiel erschließen wir aus der Stellung der Füße die frühere Haltung, die vor der plötzlichen Drehung eingenommen wurde. — Hätte Leonardo sein Versprechen erfüllt, daß »über derartige Zustände noch eingehend die Rede sein soll«, so wäre er vielleicht auch darauf zu sprechen gekommen, wie fruchtbar die Kombination von Blick und Körperhaltung für die Darstellung der Gemütsstimmung gemacht werden kann. Er hätte ja nur davon auszugehen brauchen, welche Gemütsverfassung z. B. bei dem, dem sich ein unerwarteter Anblick präsentiert, sich einstellt, um so zur Darstellung der Überraschung zu kommen und zu finden, daß »der Ausdruck des Blickes durch mancherlei Bewegungen nicht nur der Augen, sondern auch des ganzen Kopfes, ja schließlich des ganzen Körpers bedingt wird« (Henke, Vorträge über Mimik, Plastik und Drama, S. 62).

Endlich zu den »erklärenden Gebärden«! Da gibt Artikel 361 die Anweisung, beim Hinweis auf Gegenstände, die zeitlich oder örtlich nahe sind, den Sprechenden nur eine mäßige Handbewegung ausführen, bei örtlich oder zeitlich fernliegenden dagegen die Hand weit ausstrecken

zu lassen. Gerade für diese hinweisenden oder malenden Gebärden wird man sich den Rat Leonardos gern gefallen lassen, die Gebärdensprache der Stummen zu studieren. »Man kann« — so heißt es im Artikel 115 — »die menschlichen Gebärden gut erlernen, wenn man die Bewegungen der Stummen nachahmt, die mit Händen, Augen und Augenbrauen und der ganzen Person sprechen, wenn sie den Gedanken ihrer Seele ausdrücken wollen. Und lache mich nicht aus, daß ich dir einen Lehrmeister ohne Sprache vorschlage, damit er dich in der Kunst unterrichte, die er selbst nicht auszuüben versteht. Denn er wird dich durch die Tat besser unterweisen, als alle anderen mit Worten. Verachte den Rat nicht, denn jene sind die Meister der Gestikulation und verstehen von weitem, was einer sagt, wenn er die Handbewegungen den Worten nach macht.« — Zum Schluß noch die Anweisungen, wie man einen Zornigen, einen Verzweifelten, einen Redner, der inmitten mehrerer Personen spricht, eine Gruppe aufmerksamer Zuschauer darstellt. Wir stellen sie ans Ende, weil sie nicht mehr der Mimik allein angehören, sondern z. T. schon in das Kapitel der Historienkomposition schlagen. Schon in einzelnen bisher zitierten Stellen blickt der Gedanke an das Historienbild durch, aber sie lassen sich auch für sich allein betrachten. Im folgenden erscheint nun die Figur zwar als Typus einer bestimmten mimischen Haltung, aber in den Komplex eines größeren Gemäldes hineingedacht. Höchstens die Figur des »Verzweifelten« (Artikel 382) ließe sich davon ausnehmen: »Einen Verzweifelten lässest du sich eines mit dem Messer versetzen und lässest ihn mit den Händen seine Kleider zerrissen haben. Und eine Hand sei dabei, die eigene Wunde aufzureißen. Mit den Füßen machst du ihn stehend, aber in den Beinen etwas geknickt und ebenso mit der ganzen Person erdwärts geneigt, das Haupthaar zerrauft und in Verwirrung.« Man bemerkt, daß hier nur die Körperhaltung und die Tätigkeit, die eine Folge, bezw. ein symbolischer Ausdruck der Verzweiflung ist, beschrieben wird ohne Rücksicht auf das Mienenspiel. Der »Zornige« (Artikel 381) ist offenbar als eine Figur in einem Historienbild gedacht: »Eine Figur im Zorn lässest du einen bei den Haaren festhalten, ihm das Haupt zur Erde drehend und ihm ein Knie in die Rippen setzend. Mit dem rechten Arm lässest du ihn den Dolch hochheben. Seine Haare in die Höhe, die Augenbrauen herab- und zusammengezogen, die Zähne aufeinandergebissen und die Mundwinkel auf beiden Seiten in Bogen gekrümmt. Der Hals sei dick angeschwollen und vorn, wegen des Niederneigens auf den Feind, voller Runzeln.« Man wird nicht fehlgehen, wenn man die so beschriebene Gruppe als Bestandteil eines Kampfbildes auffaßt und mit der berühmten Schilderung einer Schlacht (in Artikel 148a u. b) zusammennimmt. Dies ist nun die regelrechte Beschreibung eines Historien-

bildes mit genauen Angaben über die Landschaft und ihre Details, die Spuren des Kampfes auf dem Schlachtfeld, die verschiedenen Gruppen von Kämpfern, Reservetruppen, Siegern, Gefallenen oder Verwundeten, flüchtenden Soldaten und Pferden. Die Schilderung der mit fliegenden Haaren und Gewändern und grimmigen Gesichtern einherstürmenden Sieger, hauptsächlich aber der Besiegten enthält auch mimische Züge. »Die Besiegten und Geschlagenen machst du bleich, ihre Augenbrauen, wo sie aneinanderstoßen, in die Höhe gezogen, und das Fleisch darüber ganz voller schmerzlicher Falten. Auf dem Nasenrücken seien einige Runzeln, die im Bogen von den Nasenflügeln her aufsteigen, um beim Anfang des Auges auszulaufen. Die Nasenflügel sind hochgezogen, daher diese Runzeln. Die im Bogen gekrümmten Lippen lassen die oberen Zähne sehen, und die Zähne sind geöffnet, wie beim Schreien und Wehklagen. Die eine Hand deckt die angstvollen Augen, die Innenhand gegen den Feind gekehrt, die andere stemmt sich an den Boden, den halb erhobenen Rumpf zu stützen. Andere machst du laut aufschreiend, mit weit aufgesperrtem Mund und im Fliehen; (wieder) andere machst du im Sterben, wie sie mit den Zähnen knirschen, die Augen verdrehen, die Fäuste auf die Brust pressen und die Beine krumm ziehen.« — Die Beschreibung ist so anschaulich gehalten, daß einem dabei unwillkürlich Werke aus der antiken Skulptur in Erinnerung kommen, wie z. B. der Kopf des Laokoon bei der schmerzvollen Physiognomie des Unterliegenden. Wenn auch natürlich nicht daran zu denken ist, daß Leonardo hier sich auf bestimmte Bildwerke bezieht, so wäre es doch nicht unmöglich, daß bei diesen Gebilden der künstlerischen Phantasie Erinnerungen an antike Statuen hereinspielen: in seinem Relief der »Zwietracht« im Kensington-Museum machen sich solche in deutlicher Weise geltend. Auch in dem Artikel (146) wie man eine Nacht, d. h. ein nächtliches Historienbild machen soll, fällt etwas für die Mimik ab: »Was die Gebärden (nämlich der von dem nächtlichen Feuer beleuchteten Figuren) anlangt, so wirst du die nahe beim Feuer stehenden sich mit Händen und Mänteln gegen die übermäßige Hitze schirmen lassen und das Gesicht machst du ihnen nach der anderen Seite gewendet, als wollten sie fort. Die weiter weg Stehenden läßt du sich die Hände vor die vom Übermaß des Lichtglanzes geblendeten Augen halten.« — Zuletzt die dem Leben förmlich abgelauschte Schilderung eines Volksredners und der aufmerksamen Zuschauer und Hörer. Artikel 380 »Von der Darstellung eines, der inmitten mehrerer Personen spricht. Um einen darzustellen, den du unter vielen Personen willst sprechen lassen, pflegst du zuerst die Materie, von der er zu handeln hat, in Betracht zu ziehen und nach dieser seine Gebärden, so daß sie dazu passen, einzurichten. Ist der Inhalt seiner Rede Überredung zu

etwas, so seien seine Gebärden diesem Vorhaben angemessen. Handelt es sich darin um die Klarlegung verschiedener Ursachen, Ansichten, Gründe, so lässest du den Sprechenden mit zwei Fingern der rechten Hand einen Finger der linken fassen, indem er dabei die beiden kleineren Finger dieser letzteren eingeschlagen hat. Das Gesicht sei lebhaft gegen die Menge gewandt, der Mund ein wenig geöffnet, als wenn er spräche. Sitzt er, so sehe er aus, als wenn er sich ein wenig erhöbe, den Kopf vorgestreckt. Machst du ihn auf den Füßen stehend, so lasse ihn sich mit Brust und Kopf etwas gegen das Volk hin neigen. Dieses, das Volk, nun stellst du schweigend und aufmerksam dar. Alle schauen dem Redner ins Gesicht, mit ganz in Anstaunen verlorener Gebärde. Lasse den einen oder anderen Alten vor Verwunderung über die vernommenen Sentenzen den Mund fest geschlossen halten, indem dieser Mund an seinen nach unten gezogenen Winkeln viel Wangenfalten nach sich zieht; dazu seien die Augenbrauen, wo sie zusammenkommen, hoch in die Höhe gezogen und hierdurch viele Stirnfalten verursacht. Einige aus dem Volk mögen dasitzen mit ineinander verschränkten Fingern der Hände, in denen sie das müde Knie halten, andere ein Knie übers andere geschlagen und darauf die Hand gelegt, die den Ellenbogen des andern Armes in sich aufnehmen. Und dessen Hand stütze das bärtige Kinn, das gehöre einem gebeugten Alten.« Die vorbereitenden Studienblätter für die Anbetung der hl. Könige und das Abendmahlbild weisen verschiedene von den hier beschriebenen Typen in Skizzen auf: So sehen wir auf einem Pariser Skizzenblatt (Müller-Walde, Abb. 76) einen jungen Mann, auf einem anderen in London (Müller-Walde, Abb. 77) einen bärtigen Alten gedankenvoll das Kinn in die Hand stützen. Ein Studienblatt im Louvre (Müller-Walde, Abb. 73) zeigt den demonstrierenden, mit malender Gebärde veranschaulichenden Erzähler und daneben den lauschenden Zuhörer mit übergeschlagenem Bein, und auf einer Studie zum Abendmahl (auf demselben Blatt) kehren die gleichen Haltungen des legeren oder besinnlich-nachdenklichen Zuhörers wieder. Als eine freie Illustration zu Leonardos Worten könnte man endlich ein Gemälde Dürers vom Jahre 1506 bezeichnen, das, wie längst bekannt, unter sichtlichem Einfluß leonardesker Kunst entstanden, Jesus unter den Schriftgelehrten darstellt. Das Spiel der Hände, der Gesichtsausdruck des Redners und der Zuhörer, deren Köpfe an die seltsamen Bildungen dei Karikaturen gemahnen, erscheinen wie von unserer Stelle inspiriert. — Noch einmal bespricht der Künstler die verschiedenen Arten, wie sich die Teilnahme der Zuschauer und Zuhörer an einem Vorgang ausdrücken kann, im Artikel 328 »Von der Aufmerksamkeit der Umstehenden, die auf einen Fall acht haben. Alle, die bei irgend einem beachtenswerten



Fall zugegen sind, stehen mit verschiedenerlei Gebärden gespannter Aufmerksamkeit da, wie z. B. wenn die Gerechtigkeit die Übeltäter bestraft. Und ist der Vorgang ein frommer, so richten alle Umstehenden ihre Augen unter verschiedenartigen Gebärden der Andacht dahin, wie z. B. wenn beim Meßopfer die Hostie gezeigt wird u. dergl. Ist der Vorfall lachens- oder weinenswert, so ist es dann nicht nötig, daß alle Umstehenden die Blicke auf ihn hingerichtet halten, sondern sie können diese in verschiedenerlei Arten bewegen, und zum großen Teil lachen oder weinen sie miteinander. Ist der Vorfall aber furchterregender Natur, so sollen die erschrockenen Gesichter der Fliehenden große Furcht an den Tag legen und große Hast zu entfliehen« . . . .

In welchem Sinn die letztangeführten Anweisungen zur Herstellung von Historienbildern zu verstehen sind, das läßt sich schon aus dem oben zitierten Wort Varia quanto più puoi! erschließen. Leonardo will damit kein Schema vorzeichnen oder behaupten, so und nicht anders müsse man es angreifen, sondern lediglich einen Vorschlag machen, wie seine gestaltende Phantasie sich das Thema ausgeführt denkt. Darum sind auch die darin enthaltenen mimischen Andeutungen nicht als Forderungen oder verbindliche Regeln zu betrachten. Vielmehr sollen es Ratschläge sein, wie man mit Hilfe der künstlerischen Mimik die zwingende und anschaulich überzeugende Lebendigkeit der Darstellung erreichen kann. Denn darauf zielt ja besonders in der Schlachtenschilderung alles ab, daß möglichst viel Leben in das Bild hineinkommt, jede Einzelheit in Beziehung zum Ganzen tritt und dadurch am Totaleindruck in ihrem Teil mitarbeitet; Menschen und Tiere, Luft, Himmel und Erde, Wasser und Land sollen das Schlachtgetümmel verkünden, die »ganz bestialische Raserei«, wie Leonardo einmal den Krieg nennt. Und wenn das allzu hartnäckige Eindringen in theoretische Forschungen den Meister vielfach von der Ausübung seines Malerberufes abgehalten hat, so dürfen wir diesmal das Gegenteil konstatieren: auch in den mehr theoretisch gehaltenen Ausführungen über Physiognomik und Mimik verliert er die künstlerische Praxis nie aus den Augen.

Suchen wir nun noch Leonardo seine Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik anzuweisen, so hat das allerdings seine Schwierigkeiten. Was wir an Äußerungen aus dem Trattato anführen konnten, hält sich fast durchweg in der Form von Notizen, Beobachtungen und speziellen Ratschlägen: vergebens sucht man eine zusammenhängende, methodische Behandlung — die vertröstende Verweisung auf spätere, eingehende Ausführung des aufgeworfenen Problems ist geradezu typisch für seine Arbeitsweise. Allein man hat sich damit eben einmal abzufinden und hat das auch bereits gethan; so hat man z. B. aus den

zahlreichen maschinentechnischen Versuchen und Entwürfen seine Kenntnisse auf dem Gebiete der Mechanik und des Maschinenbaues erschlossen. Ebenso scheinen uns die zusammengestellten Beobachtungen über Physiognomik und Mimik bedeutsam und inhaltsreich genug, um auf die grundsätzliche Stellung des Meisters Schlüsse zuzulassen. Durch die Feststellung des mimischen Prinzips als alleiniger Grundlage einer wissenschaftlichen Physiognomik ist Leonardo seiner Zeit weit vorausgeeilt und steht ebenbürtig neben den modernen Forschern. Daß die Gemütsbewegungen ihre Spuren im Äußern des Menschen hinterlassen, ist ja ein naheliegender Gedanke, der sich jedem Physiognomiker aufdrängen sollte. Tatsächlich haben wir auch gesehen, daß bereits die pseudoaristotelische Schrift unter den verschiedenen Forschungsprinzipien auch das mimische aufzählt; es wird aber beiseite gelegt, weil verschiedenartige Erregungen dieselbe Mimik zur Folge hätten und weil die Gemütszustände wechselnd seien, so daß z. B. ein zum Trübsinn neigender doch auch immer wieder Momente der Aufheiterung habe. Der zweite Einwand ist natürlich nicht stichhaltig, denn bleibende Eindrücke im Gesicht werden eben die Ausdrucksbewegungen hinterlassen, die sich infolge der Gemütslage des einzelnen besonders häufig wiederholen. Der erste dagegen ist durchaus berechtigt und trifft die schwache Seite der Physiognomik. Allein da gilt es eben sich zu bescheiden und lieber mit wenigem sicher zu gehen als auf »Chimären ohne wissenschaftliches Fundament« zu bauen. Jedenfalls bieten die abenteuerlichen Phantasien, die jahrhundertelang nach Aristoteles Vorbild als Wissenschaft ausgegeben wurden, keinen brauchbaren Ersatz. Und doch, wie fest sich diese Irrtümer in die Köpfe festgesetzt haben, zeigt am besten die (nachgelassene) Schrift des Malers Lebrun »Methode pour apprendre à dessiner les passions«. Sie enthält zuerst eine illustrierte Abhandlung über die Mimik, speziell des Gesichtes. So schematisch und unbrauchbar auch die psychologische Begründung ist, so gewiß man an manchen Stellen die Richtigkeit, mehrfach auch die Möglichkeit des mimischen Ausdrucks einer Stimmung bestreiten wird, so muß man den Verfasser doch als guten Kenner des Mienenspiels gelten lassen. Aber wie ist man überrascht, in dem »Abriß der Physiognomik«, der in demselben Büchlein abgedruckt ist, diese mimischen Kenntnisse gar nicht verwendet zu sehen; und man hat Mühe zu glauben, daß es derselbe Lebrun ist, der da in engem Anschluß an Aristoteles von den Ähnlichkeiten und Unterschieden der Tier- und Menschengesichter fabuliert, und gar den Versuch macht, mit Hilfe geometrischer Linien, die die Gesichtsteile untereinander bezw. mit dem Herzen verbinden, den Charakter eines Tieres zu bestimmen. —



Es ist ein unbestreitbares Verdienst Lavaters, daß er die Autorität des Aristoteles in der Physiognomik gestürzt hat und man möchte wünschen, daß er dieselbe Einsicht in der Aufstellung der eigenen Ansichten gezeigt hätte. Doch da fehlt es freilich und die ganze Lavatersche Physiognomik ist wissenschaftlich nicht diskutierbar. Denn anstatt Regeln und Prinzipien zu geben, die man auf ihre Richtigkeit und Anwendbarkeit prüfen könnte, beruft sich der Verfasser der »Physiogn. Fragmente« immer nur auf das Gefühl, auf die Anlage, ohne die man es angeblich nicht zur Kennerschaft bringen könne. Die »Physiognomik«, so prophezeit er in seiner ekstatisch abgerissenen Redeweise — »wird werden die Wissenschaft der Wissenschaften und dann keine Wissenschaft mehr sein, sondern Empfindung, schnelles Menschengefühl! Denn — Torheit, sie zur Wissenschaft zu machen, damit man drüber reden, schreiben, Collegia halten und hören könnte! Dann würde sie nicht mehr sein, was sie sein soll! Wieviel Wissenschaften und Regeln haben den Genies, wieviel Genies den Wissenschaften und Regeln ihr Dasein zu verdanken? Also — was soll ich sagen? was soll ich tun? Physiognomik wissenschaftlich machen? — oder nur den Augen rufen, zu sehen? die Herzen wecken, zu empfinden? — und dann hier und dort einem müßigen Zuschauer, daß er mich nicht für einen Toren halte, ins Ohr zu sagen: Hier ist was, das auch du sehen kannst. Begreif nun, daß andere mehr sehen!« — (II. Band, S. 55). Unter diesen andern, die mehr sehen, denkt er natürlich an sich selbst und so legt er dem Leser in den »physiognomischen Übungen zur Prüfung des physiognomischen Genies« eine Anzahl Silhouetten vor, deren Charakter und Geistesanlagen zu bestimmen sind. Wer dabei nicht mit seinen, Lavaters, Urteilen übereinstimme, der könne daraus schließen, daß ihm die Befähigung zur Physiognomik fehle, daß er »über den Zirkel seines Berufs und seiner Talente hinausgehe«. Dabei sind die als Muster aufgeführten physiogomischen Antworten durchaus willkürliche, auf unkontrollierbare, subjektive Eindrücke gegründete Urteile. Lavater kennt zwar die Bedeutung der Gebärden für den Stimmungsausdruck — sie werden im IV. Band allerdings sehr kurz besprochen — gründet aber seine Analyse keineswegs auf die Mimik, sondern in erster Linie auf die Gestaltung der Gesichtsteile, besonders der Nase — sie heißt bald treu oder gerecht, bald einfältig und seelenlos —, ferner der Profillinien und der Schädelform.

Die moderne Physiognomik, wie sie hauptsächlich Darwin, Piderit, Wundt u. a. begründet haben, steht in der Hauptsache auf dem von Leonardo da Vinci eingenommenen Standpunkt. Sie hält die Ausbildung mimischer Züge zu physiognomischen für den einzig möglichen wissenschaftlichen Ausgangspunkt der Physiognomik und legt den Hauptwert

einmal auf die genaue Wiedergabe der Mimik in Wort und Bild, wozu Momentphotographie bezw. Kinematographie gute Hilfsmittel bieten; mit Hilfe der experimentellen Psychophysik ist man sogar dazu geschritten, den Grund zu einer »objektiven« Physiognomik zu legen, bei der die physischen Begleiterscheinungen der Gemütsbewegungen in objektiven Werten ausgedrückt werden sollen. Das andere Hauptinteresse fällt auf die psychologische Deutung der Ausdrucksbewegungen bezw. ihre Klassifizierung nach psychologischen Prinzipien. Daß auch hierbei für den Künstler etwas abfallen kann, haben wir bei den »demonstrativen Gebärden« gesehen. Das Herauslesen des Charakters aus den individuellen Zügen dagegen, dieses physiognomische Ratespiel ist mehr in den Hintergrund getreten, weil sich seine Unzulänglichkeit aus verschiedenen Erwägungen ergeben hat. Bei der Vieldeutigkeit der mimischen Bewegungen, die assoziativ von einer Gemütsbewegung auf die andere übertragen werden, ließen sich ja doch nur ganz allgemeine Urteile fällen, ganz abgesehen davon, daß bei der Entwicklung der Physiognomie und Gestikulation auch äußerliche, für den Charakter unwesentliche Faktoren mitwirken. Als Folgerung für eine wissenschaftlich betriebene Physiognomik ergäbe sich daraus die Forderung größter Zurückhaltung. Im täglichen Leben erfüllen wir diese Forderung freilich nicht: wir urteilen da insgemein sehr rasch auf Grund unserer persönlichen Eindrücke, wobei wir oft genug aus ganz unwesentlichen, aber vielleicht auffallenden Erscheinungen im äußeren Bild unsere Schlüsse ziehen und ferner durch unkontrollierbare zufällige Anklänge und Erinnerungen beeinflußt werden. Dabei wissen wir oder sollen es jedenfalls wissen, daß unsere Schlüsse gar häufig die Probe nicht bestehen würden: es sind »Chimären ohne wissenschaftliches Fundament«. —

Konrad Witz und die Biblia Pauperum.

Von A. Schmarsow.

Bei einem Meister der deutschen Frührenaissance, der durch die wenigen auf uns gekommenen Werke seiner Hand schon die Aufmerksamkeit der Forscher in so hohem Grade zu fesseln vermocht hat wie Konrad Witz von Basel, wird jeder neue Beitrag willkommen sein. Um so mehr, wenn sich die Möglichkeit eröffnet, die spärlichen Überreste seiner Kunst zu vermehren, vielleicht gar auf unerwarteter Seite einen Zuwachs zu gewinnen, der das Verständnis seiner bisher bekannten Laufbahn wesentlich zu fördern vermöchte. Ich glaube durch eine glückliche Entdeckung oder vielmehr Erkennung in der Lage zu sein, solchen Beitrag zu liefern, selbst wenn ich einen verlorenen Schatz, der mit Hilfe des dargebotenen Schlüssels erst vollauf erschlossen werden könnte, nicht im selben Augenblick wieder aufzufinden und in seinem ganzen Reichtum vor die Augen der Kenner zu stellen vermag. Vielleicht glückt auch das einmal den vereinten Nachforschungen der Fachgenossen, und ich beeile mich deshalb, wenigstens die Nachricht mitzuteilen, wie weit mir vorzudringen gelang, selbst wenn ich fürchten muß, wieder den Unwillen der Spezialisten zu erregen, die sich immer persönlich verletzt fühlen, sowie jemand anders in ihren Kram »hineinpfuscht«. Leider bin ich diesmal sogar genötigt, zwei solchen Lagern, die sonst getrennte Wirtschaft führen, zugleich mit meiner Neuigkeit zu nahe zu treten. Es ist nun einmal meines Amtes, mich um beides zu kümmern; da lernt man das Gemeinsame im Auge behalten. Und »Erkenntnis verpflichtet«, denken wir alle.

Wir kennen Konrad Witz heute nur als Maler einer Reihe von Tafelbildern, die meist zu größeren Altarwerken gehört haben, wie die bezeichneten von 1444 in Genf und die Zeugen seiner Wirksamkeit in Basel. Selbst ein versprengtes Stück, das nun nach Basel zurückgekommen, und ein anderes in Straßburg, durch das er zuerst wieder bekannt geworden, verlangen Ergänzung durch entsprechende Flügel. Es sind lauter Beispiele einer vollendeten Meisterschaft. Nur das kleine Haus- oder Reisealtärchen in Neapel, das Ad. Bayersdorfer als sein Eigentum erkannt hat, weist auf den Übergang aus bescheideneren Verhältnissen zurück.

Und diese Anfänge müßten wir uns, den Lebensnachrichten zufolge, im Umkreise einer betriebsamen Werkstatt denken, wo die Tafelmalerei wohl gar der Handschriftenillustration noch ganz vertraulich gesellt war. Die Urkunden versetzen den jungen Ankömmling aus Rottweil in die Nähe eines schwäbischen Landsmanns aus Tübingen, neben dem er 1434 in Basel zünftig wird, und zeigen ihn später in dessen Verwandtschaft eingetreten. Seit 1442 Schwiegersohn einer Schwägerin des Nicolaus Reusch, genannt Lawelin, ist er schon 1447 gestorben.[1]) Auf wenige Jahre drängt sich das erfolgreiche Schaffen zusammen, mit dem er jenen »altväterischen« Meister weit überflügelt und den Sieg einer neuen Richtung auch am Oberrhein gesichert hat. Kein Fingerzeig deutet aus den erhaltenen Gemälden hinüber zu der ursprünglichen Gemeinschaft mit Lawelin, unter dessen Vorbild der schwäbische Malergesell doch aufgewachsen sein muß, bis er sich selbst als Meister hervorwagen durfte. Die mittelalterlichen Vorschriften für den Nachwuchs geübter Kräfte geben sogar die Wahrscheinlichkeit persönlicher Beziehungen an die Hand, auch wenn wir nicht wissen, bei welchem Meister Konrad Witz in der Lehre gewesen ist und in welche Werkstatt er eintrat, als er nach Basel kam. Sicher stand Lawelin als der anerkannte und tonangebende Maler dem zugewanderten Landsmann in der fremden Stadt vor Augen: ihm nachzustreben war das nächste Ziel eines praktischen Sinnes wie das letzte Gebot der Standesehre.

Die fünf Tafeln eines Altarwerkes in Basel führen uns aber durch die Darstellungen aus dem Alten Testament und der römischen Geschichte, die sie enthalten, mitten hinein in den Zeitgeschmack, der in einem vielteiligen Ganzen auch einen deutungsreichen Zusammenhang geistiger Beziehungen sucht. Es ist der typologische Bilderkreis, der uns in der Buchmalerei wie in den wetteifernden Leistungen der Xylographie begegnet. Die Verbindung einer Szene aus dem Neuen Testament oder der christlichen Legende mit zwei vorbedeutenden Szenen des Alten Testaments ist das Thema der »Biblia Pauperum«, mit drei alttestamentlichen oder gar heidnischen Geschichten das des Speculum humanae salvationis und ähnlicher Erzeugnisse scholastischer Theologen und grübelnder Mystiker. Gehört das Basler Altarwerk in die letztere Klasse, so wundern wir uns gewiß nicht mehr, wenn wir dem Meister Konrad Witz auch auf dem anderen Wege begegnen, ja wenn wir ihn gar geduldig bemüht sehen, seinem Namen Ehre zu machen.

Unter den Handschriften der Biblia Pauperum findet sich eine durch die Größe ihrer Darstellungen besonders hervorragende. Sie ent-

[1]) Vgl. Dan. Burckhardt in der Festschrift von Basel 1901. II, 2, S. 275.



hält 24 Pergamentblätter mit 48 Bildtafeln von je 26 cm im Geviert,[2]) mit Blei und Feder entworfen. »Die Zeichnung rührt von der Hand eines tüchtigen Künstlers her«, urteilt der beste heute lebende Kenner dieser Armenbibeln, W. L. Schreiber; »doch ist sie überaus flüchtig, so daß man annehmen möchte, es handle sich nur um einen Entwurf, sei es für eine Prachthandschrift, sei es für einen Gemäldezyklus. Diese Vermutung gewinnt noch dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß bei einigen Bildern Korrekturen von anderer Hand vorgenommen worden sind und daß die Prophetensprüche teils deutsch, teils lateinisch sind, teils völlig fehlen.« — »Anlage und Komposition verraten die Hand eines ideenreichen, selbständig schaffenden, seiner Aufgabe vollständig gewachsenen Künstlers«, bezeugt die genaueste Würdigung des ganzen Originals, die wir besitzen. »Seine Entwürfe sind in malerischer Freiheit und doch sicher und verständig angelegt, die Zeichnung der Figuren enthält wenig Konventionelles, sondern basiert auf aufmerksamer Beobachtung der Natur. Die Figuren sind gut gruppiert und in ihren Handlungen lebendig und wirksam aufgefaßt; an ihren Köpfen zeigt sich durchweg Streben nach individueller Charakteristik. Daß dies Streben nicht stets zum vollen Durchbruch kommt, ist unseres Erachtens weniger dem Unvermögen des Künstlers, als der Art und Weise der Zeichnung zuzuschreiben.« ... Die erste Anlage der Bilder ist äußerst zart und fein mit dem Bleistift gemacht; dann aber sind sie mit der Feder übergangen und weiter ausgeführt, die Umrisse fließender, wirksamer und haltbarer geworden, wenn auch von ihrer ursprünglichen Feinheit und Zartheit verloren ging. »Zur Bestimmnng des Entstehungsortes unserer Bilderhandschrift«, heißt es weiter, »fehlen uns maßgebende Anhaltspunkte. Im Charakter der Darstellung steht sie jedoch der Biblia Pauperum, welche aus den Niederlanden stammt, sehr nahe, und sie mag daher von einem Kölner oder niederländischen Künstler entworfen sein.« Nicht ohne Befremden aber liest man wenige Seiten vorher die Angabe: »Der begleitende Text ist in oberdeutscher Sprache geschrieben.«

Wir haben diese Urteile sachverständiger Berichterstatter vorangestellt; denn wir sind heute nicht mehr in der Lage, das Werk selbst in seiner Gesamtheit zu prüfen. Es handelt sich um den Bilderzyklus zur Biblia Pauperum, der sich einst in der berühmten Sammlung T. O. Weigels in Leipzig befand und bei Weigel und Zestermann, »Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift«, Leipzig 1866, Bd. II, S. 129ff. unter Nr. 268 beschrieben worden ist. Dort findet sich auch ein Faksimile der

[2]) Das Hauptbild mißt H.: 13, B.: 11,5, die unteren je H.: 10, B.: 11 cm. In der ersten Beschreibung steht die Angabe »in französischem Maß; 9 Zoll, 3—9 Linien« für die ganze Bildgruppe.

47. Bildgruppe mit der Krönung Marias oben zwischen den vier Prophetenbüsten und zwei alttestamentlichen Vorbildern darunter: links »Salomon ehrt seine Mutter Bathseba« und rechts »Esther wird von Ahasver zur Königin erhoben«. Vorher hatte der Kunsthändler Rud. Weigel in seinem Kunstlagerkatalog 1852 S. 94 die erste Nachricht von dieser in seinen Besitz gelangten Handschrift gegeben und die »Dornenkrönung« allein, ohne die zugehörigen Propheten und alttestamentlichen Szenen, abgebildet. Auf der Auktion der Sammlung T. O. Weigels erstand sie Eugen Felix in Leipzig. Er muß sich ihrer jedoch schon bei Lebzeiten wieder entäußert haben; denn in seiner Hinterlassenschaft hat sie sich nicht mehr vorgefunden, und den Erben ist unbekannt, wohin sie gelangt ist und wann sie wieder verkauft worden.[3]

Der Schatz, den wir heute für die Kunstgeschichte erst recht verwerten möchten, ist gegenwärtig verschollen, und angeblich weiß niemand mehr, wo er vergraben liegt oder wo er zu suchen ist. Die beiden genannten Abbildungen sind im Augenblick die einzige Handhabe für unser Urteil über das Ganze, das von Weigel und Zestermann um 1460—1490 und von Schreiber, der auch nicht mehr davon gesehen hat als wir, ganz ähnlich, auf 1460—1480, datiert wird.

Schon die einzige vollständige Abbildung genügt indes, nicht allein die Zugehörigkeit der Handschrift zu einem bestimmten Typus (bei W. L. Schreiber V) festzustellen, den einerseits eine etwas frühere Handschrift in München (Cgm. 155) mit ebenfalls 48 Bildern auf Pergament und deutschem Text, aus dem Kloster St. Ehrentrud in Salzburg, aufweist, andererseits die beiden typographischen Ausgaben Albrecht Pfisters von Bamberg (um 1460) wiedergeben. Sie genügt, wie wir glauben, auch die bisherige Datierung als eine zu spät angesetzte zu erweisen. Denn das Werk gehört niemand anders als dem 1447 bereits verstorbenen Meister Konrad Witz von Basel.

Auf seine oberdeutsche Heimat leitet schon die Mundart des handschriftlichen Textes hin, die bisher im Widerspruch mit dem Charakter des Bilderzyklus anerkannt wurde. Wenn man den Entstehungsort dieser Arbeit dagegen oder die Herkunft des Künstlers, der sie geschaffen, weitab vom Oberrhein, in Köln oder gar in den Niederlanden gesucht hat, so geschah es auf Grund der damaligen Kenntnis ganz folgerichtig, d. h. in Unkenntnis des Meisters Konrad Witz und seiner überraschend frühen Ausnahmestellung in der oberrheinischen Schule. Die Annahme Kölns war nur ein Kompromiß mit der deutschen Sprache des Textes.

---

3) Vgl. W. L. Schreiber in der Einleitung zur Heitzschen Ausgabe der 50blättrigen Biblia Pauperum, Straßburg 1903, S. 30, wo die Hs. unter Nr. 20 aufgeführt ist.



Mit der Zulassung dieses Entstehungsortes, wo sogar ein oberdeutscher Maler wie Stefan Lochner vom Bodensee den Schauplatz seiner glänzenden Laufbahn gefunden hatte, ergab sich aber die Verschiebung des Datums auf eine spätere Zeit, wo auch in Köln der niederländische Einfluß zum Durchbruch kam. Wenn man den Künstler jedoch im Grunde vielmehr als einen Niederländer ansah, so dachte jedermann damals an die »Schule der van Eyck«. Bei dem Stande der Forschung zwischen 1852 und 1866 bedeutete diese Einsicht ein durchaus zutreffendes Urteil, nachdem Rud. Weigel nur an die Art Schongauers oder des Kopisten 𝔥 + 𝔤 (bg?) gedacht hatte. Mit der Ortsbestimmung Basel und dem Namen Konrad Witz gewinnen wir sofort die richtige Verbindung: die Nachbarschaft von Burgund und die Verwandtschaft mit der schwäbischen Malerschule des Oberrheins.



Doch nicht diese Kombinationen sind es, die mich bestimmt haben, an Konrad Witz als Urheber zu denken, sondern der Anblick des Faksimile bei Weigel und Zestermann und der Vergleich mit den authentischen Werken des mittlerweile in seiner ganzen Bedeutung bekannt gewordenen Meisters,[4]) die in photographischen Aufnahmen heute zur Hand sind. Dieser Zeichner behandelt seine annähernd quadratische Bildfläche wie Konrad Witz seine große Altartafel und gleicht eben darin den Gebrüdern van Eyck und ihren Gesinnungsgenossen in der monumentalen Malerei. Sein Blatt sieht aus wie ein Entwurf zu einem mehrteiligen Flügelaltar oder einem Aufbau von zwei Etagen, wie etwa die Außenseite des Genter Hauptwerks sie darbot, oder das Abendmahl mit seinen vier Trabanten von Dirk Bouts in Löwen. Genau so sind die Basler Tafeln von Konrad Witz gedacht, wenn wir ihre typologische Entsprechung wiederherzustellen versuchen und die zwei Stockwerke wieder aufbauen, wie sie ursprünglich dastehen und zusammenwirken sollten. Ja, die Vergleichung beider, der

---

[4]) Vgl. Dan. Burckhardt a. a. O. und Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts. Leipzig 1903.

Zeichnung hier, des aufgelösten Tafelwerkes dort, hilft zu gegenseitiger Erklärung. Wie die Einzelfiguren der Synagoge und des jüdischen Priesters fast statuarisch in einer Nische oder einem kastenähnlichen Raum stehen, den der Maler mit seinen perspektivischen Künsten vertieft hat, so erscheinen hier die Propheten in Fensterluken und heben sich in voller Körperlichkeit mit ihren Büchern und Schriftbändern von dem Grunde ab. Sie bewegen sich energisch vorspringend in einer vorderen Raumschicht, die auch perspektivische Künste der Modellierung, der Schlagschatten usw. fordert, wie bei den Propheten und Sibyllen am Genter Altar. Die nämliche, auf plastische Körperwirkung vor allem ausgehende Ökonomie waltet in dem Hauptbilde. Die Krönung Marias geschieht unter einem rechtwinkligen Baldachin, dessen vier Stangen von knieenden Engeln gehalten werden. Damit ist das kubische Raumvolumen klar begrenzt wie der Schrein eines Schnitzaltares in der Mitte. Die beiden Gestalten: der Erlöser in kaiserlichem Schmuck, mit Bügelkrone und Reichsapfel, und seine Mutter, die demütig die Erhöhung zur Königin des Himmels über sich ergehen läßt. Es sind gedrungene Figuren von untersetztem Körperbau, und die breiten Gewandmassen, die von ihren Knieen ab selbständig sich auf den Boden türmen, unterstützen den wuchtigen Eindruck. Stoffliche Fülle bezweckt hier die feierliche Wirkung zu erzielen, wie bei den großen Prophetenköpfen mit ihren Turbanen, Sendelbinden und Zinkenkronen, so auch bei den kleinen Engeln im Chorknabenkleid. Noch größer ist die Ähnlichkeit mit den zweifigurigen Bildern in Basel bei den alttestamentlichen Szenen des unteren Streifens. Die Körper sind paarweise einander gegenüber aufgereiht wie Holzskulpturen oder Steingebilde vor einer Schmuckwand, als stünden sie wie einzelne Blöcke auf einer Borte droben. Der Bildrand ist architektonisch ausgestaltet, den dargestellten Innenraum einzurahmen; aber dieser Innenraum selbst entwickelt sich kaum irgendwo über die Vordergrundschicht hinein in die Tiefe. Dies ist gerade das charakteristische Wesen des Basler Altarwerkes von Konrad Witz, das nur durch den Hinweis auf Burgund und die Niederlande erklärt werden kann; ein bestimmtes Entwicklungsstadium in der Kunst dieses Malers, von dem die Straßburger Tafel wie das Kirchen-Interieur in Neapel einerseits und die landschaftlichen Darstellungen mit Christophorus in Basel und dem Fischzug oder Petri Kleingläubigkeit in Genf andererseits abweichen. König Salomo und seine Mutter Bathseba sitzen einander gegenüber wie Ahasver und Esther in Basel, während wir bei der nämlichen, in der Zeichnung ganz neu gestalteten Szene vielmehr an Julius Cäsar und Antipater in Basel denken. Auch hier thront der Fürst zur Rechten, und der Ankömmling kniet links ihm gegenüber. Bei der Erwählung



Esthers vervollständigen nur ihre beiden Begleiter die Gruppe vor dem Angesicht des Gebieters und erreichen durch ihre Schrägstellung vor der Schwelle des Thrones die stärkste Tiefenkomposition, zu der sich der Meister versteigt.

Alle drei Bilder dieses Blattes zeigen, daß auch ihr Erfinder ebensowenig wie Konrad Witz über einen mannigfaltigen Reichtum der Motive verfügt, daß auch er nicht sowohl die lebendige Durchdringung der Geschichten nach ihrem poetischen Inhalt als seine Aufgabe ansieht, sondern vielmehr die wirklichkeitsgetreue, doch ruhige Schilderung der Situation mit allem prunkvollen Aufputz der Könige dieser Erde Auch für die Verherrlichung der Himmlischen weiß er keine besseren Mittel den Glauben seiner Gemeinde zu stärken, als durch den weltlichen Glanz und die Pracht der Stoffe die Augen zu verblenden. Der Ausdruck seelischen Lebens und die Gebärdensprache seiner Figuren beschränken sich auf wenige wiederkehrende Züge; diese aber sind drastisch und nachdrücklich genug, um die Phantasie des Beschauers von der Existenz der Personen selbst da zu überzeugen, wo er auf seine wirksamsten Bundesgenossen, Farbe und Beleuchtung, verzichten muß, wie in diesen flüchtigen Entwürfen mit Blei und Feder auf rauhem Pergament. Das liegt besonders an der Charakteristik seiner Köpfe und den Besonderheiten, mit denen er sie auszustatten weiß: wie hier der eine Prophet rechts mit einer doppelten Flechte am Bart erscheint und mit großen Augen herausschaut, während dort ein anderer im eifrigen Lesen die Lider senkt oder triumphierend die geöffneten Seiten eines Codex hinhält, in dem geschrieben steht, was nun Erfüllung findet. Die abenteuerliche Kopfbedeckung mit einem Türkenbund hier und einer Krone darauf, deren Zinken wie ein Rehgehörn abstehen, trägt nicht selten dazu bei, den Eindruck zu erhöhen. Energisch, ja leidenschaftlich wirken einige Gebärden, die auf der Zeichnung genau so wiederkehren, wie wir sie auf den Tafelbildern des »magister conradus sapientis de basilea« kennen gelernt haben. Man vergleiche nur bei den Händen die mit dem weit abstehenden Daumen und den gestreckten Vorderfingern, dann die flehend erhobenen oder betend gefalteten und die krallend übergreifenden, nebst anderen Eigentümlichkeiten, die bei dem kleinen Repertoir sofort auffallen. Es ist der Schematismus angelernter Haltungen des Konrad Witz, wie seine Vorliebe für jüdische Gesichter mit langen Nasen und langen Bärten, die er uns als König David mit seinen Helden oder als Melchisedek vor dem ritterlichen Abraham vorstellt. Selbst die Gewandmotive lassen noch in der flüchtigen Zeichnung des Entwurfes, den das Faksimile bei Weigel und Zestermann wiedergibt, das eigentümliche Gemisch zweier verschiedener Faltenbehandlungen erkennen, die wir einerseits auf die Steinplastik in

Burgund und Deutschland, andererseits auf die gemalten Zickzackfalten in den Prachtstoffen der Niederländer zurückgeführt haben.5)

Für diese Mischung alter einheimischer und neuer burgundisch-niederländischer Elemente ist wieder die vereinzelte, im Kunstlagerkatalog von Rudolf Weigel 1852 abgebildete Komposition der Dornenkrönung Christi sehr bezeichnend. Auch sie versucht einen Aufbau der sechsgliedrigen Gruppe in plastischer Geschlossenheit zu geben. Nur das Andringen der spöttischen Verehrer rechts öffnet die ganze symmetrische Anlage zu seitlicher Beziehung. Aber auch hier verrät sich wieder der Plastiker, der alles in Körperbewegung übersetzt und nur mit Körpern im Raume zu rechnen gewohnt ist, in der zentralen Komposition. Der letzte von den Schergen, der mit dem Stecken dreinzuschlagen droht, zeigt in seiner perrückenhaften Haartracht wohl geradezu burgundischen Schnitt und modische Rasierung über den Ohren hin. Die Zuspitzung des ganzen Bildes oben über dem Haupte Christi und das Niederstampfen der Dornenkrone zwischen den hochragenden Pfosten der Sitzlehne gibt den Anklang an die damals beliebte allegorische Darstellung »Christus in der Kelter«. Die edle Bildung des Dulders erinnert an die Vorzüge schwäbischer Meister, wie auch Hans Multscher von Ulm sie mitten zwischen abschreckenden Henkersknechten noch zu bewahren weiß. So gewinnen wir mit dieser einzigen, im Weigelschen Katalog abgebildeten Szene aus der Passion einen wünschenswerten Einblick in das Verhältnis des Konrad Witz zu jenem wichtigen Gebiet, das sonst in seinen erhaltenen Gemälden so gar nicht vertreten ist, und erkennen auch da den Unterschied von der später hereinbrechenden pathetischen Art eines Rogier van der Weyden, zu der selbst Martin Schongauer seine milder angelegte Natur eine Zeit lang aufzustacheln strebt.



5) Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn. Abhandlungen d. philol.-histor. Klasse der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. Bd. XXII, II. Leipzig, B. G. Teubner, 1903.



Von diesem Beispiel blicken wir am besten zurück auf die Tradition der deutschen Buchmalerei oder Handschriftenillustration, in die sich der Weigelsche Bilderzyklus vermöge seines Typus einordnet. Er teilt die Besonderheit der Disposition, die beiden alttestamentlichen Szenen unten, die neutestamentliche oben inmitten der vier Propheten, wie schon erwähnt ward, mit einer in München bewahrten Handschrift, die aus S. Ehrentrud in Salzburg stammt. Auf dies Exemplar fällt durch die Erkenntnis des Autors und der festen Datierung, die wir für den Weigelschen Zyklus gewonnen haben, noch ein willkommenes Licht, das dazu beitragen kann, Ursprungsort und Entstehungszeit richtiger festzustellen, als es bisher geglückt war. W. L. Schreiber, der die Münchener Handschrift (Cgm. 155) als Nr. 19 unmittelbar vor dem ehemals in Leipzig bewahrten Schatze (Nr. 20) aufführt, vermutet in dem aus S. Ehrentrud in Salzburg gekommenen Manuskript der Biblia Pauperum auch ein Erzeugnis jenes Salzburger Klosters selbst. Er datiert es auf die Jahre 1450—65. Nun besteht aber zwischen der Weigelschen Handschrift und der Salzburg-Münchener trotz all ihrer Verschiedenheiten im Stil nicht nur die anerkannte Ähnlichkeit in der Anordnung und die Übereinstimmung in dem gemeinsamen Typus der ganzen Reihe von zeitlich sehr verschiedenen Handschriften (Schr. Typus V), sondern es läßt sich auch ein Schulzusammenhang in der Zeichenweise beobachten. Das tabernakelartige Gerüst der Bildergruppe hat in der Salzburger Handschrift sogar strengeren Zusammenschluß, als die Leipziger Zeichnungen geben. Der Künstler sparte sich bei seinen Entwürfen die Andeutung solches tektonischen Rahmens offenbar, weil er für ihn eine selbstverständliche Voraussetzung war: an Altargemälde und vielteiligen Aufbau gewöhnt, lag ihm nichts an der zeichnerischen Wiedergabe der Schreinerarbeit, die ihm sonst von anderer Hand geliefert ward. Der Zeichner des Salzburger Manuskriptes führt dagegen diese Umrahmung mit besonderer Sorgfalt aus, aber nicht gerade in monumentalem Sinn, nicht mit architektonischem Verständnis, sondern in handwerklicher Kleinarbeit, im Sinne einer Drechslerwerkstatt oder eines Möbelschreiners. Es ist eher ein Stück Gartenlaube oder eine Schirmwand, deren tragende Teile wegen ihrer Schlankheit etwas zu schwere Füße bekommen haben. Aber in den Bildkompositionen der unteren Reihe ist die Verwandtschaft mit den Gewohnheiten des Zeichners der Weigeliana trotzdem unverkennbar. Wenn das Hauptbild oben, wie die Anbetung der Könige in dem bei Schreiber mitgeteilten Beispiele, noch dieselbe luftige Architektur und die schlanken Körper zeigt wie das Tabernakelgerüst, hinten aber in landschaftliche Motive ausmündet, die völlig den Buchmalern der süddeutschen Gegenden entsprechen, so finden wir in den alttestamentlichen Vorbildern mit den

Kindern Israel vor David und der Königin von Saba vor Salomo durchaus die Kompositionsweise vorbereitet, die noch Konrad Witz in seinen Altargemälden zu Basel befolgt. Die Tracht erinnert hier und da noch an die bekannten Wandgemälde des Schlosses Runkelstein, geht aber bei der Königin von Saba und ihrem Gefolge schon in die abenteuerlichen Kostüme bei Konrad Witz über (vgl. Bathseba vor Salomo) und zeigt die Kinder Israel, die David Gaben darbringen sollen, schon ganz in der Art bürgerlicher Stifterbildnisse, die sonst in Heiligenbildern, ja selbst in Kreuzigungen knieen, wenn auch in bescheidenerem Maßstab als die Hauptfiguren. Ganz besonders ist es aber die Zeichnung der Kronen mit ihren geweihähnlichen Zacken und die Haltung der Hände mit ihren abstehenden Daumen und ihren langgestreckten Vorderfingern, die genau so bei Konrad Witz wiederkehren.

Wenn wir mit der Erkenntnis des Meisters in dem Weigelschen Faksimile nicht irre gegangen sind, sondern — wie wir fest überzeugt sind — den augenblicklich verborgenen Schatz für Konrad Witz von Basel gewonnen haben, so rückt zunächst auch das Datum der Salzburger Handschrift von S. Ehrentrud auf die Zeit vor dem Tode des 1447 verstorbenen Konrad Witz, d. h. von »1450—1465«, wohl in die erste Hälfte, genauer in das zweite Viertel des Jahrhunderts, etwa 1430—40, hinauf.

Bei der Verwandtschaft zeichnerischer und kompositioneller Eigentümlichkeiten mit dem aus Rottweil gebürtigen, aber in Basel eingebürgerten Meister kommen wir jedoch zu dem weiteren Schluß, daß die Salzburger Handschrift schwerlich in S. Ehrentrud entstanden sein dürfte, sondern zur schwäbischen Schule zu rechnen ist, wenn nicht vollends zu der oberrheinischen in Basel. Wir können kaum anders als in ihr einen Lehrmeister des Konrad Witz erkennen. Und damit erhebt sich wieder die Frage nach der betriebsamen Werkstatt seines Landsmannes Nikolaus Reusch von Tübingen, genannt Lawelin. Nun meinen wir einen Blick in die Schulung des Konrad Witz bei einem Buchmaler und Illustrationszeichner zurückzutun, d. h. in die Anfänge, denen er auch auf der Höhe seiner Entwicklung als Tafelmaler für monumental gedachte Altäre noch treu blieb, indem er sich als Zeichner dem Bilderzyklus der Biblia Pauperum in achtundvierzig blattgroßen Kompositionen auf Pergament widmete, einer wahren Geduldsprobe für erfinderische Geister.

Sollten diese vierundzwanzig Pergamentblätter mit ihren dreiteiligen Bildgruppen auf jeder Seite, also, abgesehen von den je vier Prophetenköpfen, insgesamt hundertvierundvierzig Kompositionen, deren selbständige und auch bei Wiederholung desselben Themas abwechslungreiche Erfindung ausdrücklich gerühmt wird, für immer verschollen bleiben? Oder könnten diese Zeilen dazu beitragen, die Auffindung des gewiß noch bei irgend-



einem Privatsammler des Auslandes geborgenen Schatzes zu beschleunigen? Vielleicht verlohnt es sich, das ganze Verzeichnis der Bilder bei Weigel und Zestermann wieder abzudrucken und die Aufmerksamkeit der Spezialforscher des Auslandes auf diesen Zyklus der Biblia Pauperum hinzulenken. Vor allem würde die Hebung dieses vergrabenen Pfundes einen unschätzbaren Gewinn für unsere Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts, einen gewiß fruchtbaren Zuwachs für unsere deutsche Kunst in den Tagen der Frührenaissance bedeuten.

Zur Geschichte der Adam Krafftschen Stationen.

Von Dr. **Christian Geyer** in Nürnberg.

I.

Die Ketzel-Sage.

»Der Stifter der sieben Kreuzwegstationen war der angesehene Bürger Martin Ketzel. Im Gefolge des Herzogs von Bayern soll er eine damals recht beschwerliche Jerusalemfahrt unternommen haben, um die Entfernung der denkwürdigsten Stätten, wo Christus beim Kreuztragen vom Hause des Pilatus bis Golgatha niedergesunken war, nach Schritten auszumessen. Nur sagenhaft, jedoch nicht unglaubwürdig ist die weitere alte Sage, daß dieser fromme Mann noch einmal in das heilige Land gepilgert sei, weil er die Maße verlegt hatte, und diese zweite Pilgerfahrt muß, wenn es wahr ist, daß er diesmal im Gefolge des Herzogs von Sachsen reiste, im Jahr 1476 erfolgt sein. Nach seiner Rückkehr ließ Ketzel wahrscheinlich von einem nahe dem jetzigen Thiergärtnertor gelegenen Garten, der Besitztum seiner Familie war, die jetzige Burgschmiet- und Johannisstraße entlang bis zum Johanniskirchlein (!), das damals schon von einem kleinen privaten Begräbnisplatze umgeben war, die Strecken abmessen und dort von Adam Krafft Sandsteinpfeiler mit Reliefs der sieben Fälle Christi aufrichten. Zwar ist das Jahr ihrer Aufstellung urkundlich nicht nachweisbar, aber sehr plausibel ist es dennoch, daß Ketzel nach der Rückkehr von seiner zweiten Reise mit seiner beabsichtigten Stiftung nicht länger gezögert haben wird, um die mühsam erworbenen Maße gar noch einmal zu verlieren. Ende der achtziger Jahre werden die Stationen vermutlich aufgestellt worden sein, wie auch eine alte, leider nicht mehr auffindbare Notiz verbürgt haben soll.« So lesen wir in der neuesten Monographie über Adam Krafft.[1]) Es dürfte sich verlohnen, dieses Ineinander von offenkundiger Sage und angeblich zuverlässiger Geschichte einmal genauer zu prüfen. An Quellen und Hilfsmitteln dazu fehlt es nicht.

---

[1]) Daun, P. Vischer und A. Krafft. Künstler-Monographien, herausgegeben von Knackfuß, Bd. LXXV. Bielefeld u. Leipzig 1905, S. 85f.



In der Heidelberger Bibliothek befindet sich eine handschriftliche Reisebeschreibung Martin Ketzels, die in einer vielfach sehr interessanten und anschaulichen Weise jene Pilgerfahrt vom Jahre 1476 schildert, an der sich Albrecht der Beherzte von Sachsen als der vornehmste der etwa 200 Pilger beteiligte, die damals gleichzeitig Jerusalem besuchten. Wir kennen diese Pilgerfahrt ziemlich genau, da sich außer der Ketzelschen Reiseschrift noch drei andere mehr oder weniger ausführliche Schilderungen erhalten haben, die Peregrinatio, die Mencken aus einer Gaminger Handschrift in sein Werk »Scriptores rerum Germanicarum« aufgenommen hat,[2]) die ausführliche Schrift des Hans von Mergenthal[3]) und die Eybsche Pilgerschrift, die in dem Archiv des Bayreuther Historischen Vereins[4]) vor etlichen Jahren abgedruckt worden ist. Auch die Ketzelsche Darstellung ist längst durch den Druck veröffentlicht worden. Sie erschien in einer von Bothe und Vogler 1832 in Potsdam eröffneten Revue, die den Titel führte »Altes und Neues für Geschichte und Dichtkunst«. Im ersten Heft findet sie sich, von Rhenanus bearbeitet, S. 28—103. Dem verdienten Historiker der Nürnberger Pilgerfahrten, Kamann,[5]) ist diese allerdings recht selten gewordene Publikation leider entgangen.

Der Schreiber bezeichnet sich gleich zu Anfang als »Martin Ketzel von Augsburg«. Die heiligen Stätten, die er schildern wird, kennt er teils aus eigener Erfahrung, teils hat er sich von den Barfüßern auf dem Berg Sion in Jerusalem, die auch an den Orten gewesen waren, wohin er nicht gelangen konnte »aygentlich und ganz warlich« berichten lassen. »Solich haylig loblich Stett und auch den großen Antlas (Ablaß), den man da entpfacht, hab ich aus besunder Untertänikeit und Begirt verschriben dem durchleichtigen hochgebornen Fursten und Herren Hern Johannssen von Gottes Genaden Phaltzgrave bey Rein, Herzog in Bayrenn, meinem gnedigen, als hernach geschriben stett«, lesen wir in der Einleitung. Gemeint ist damit offenbar Johann I., Pfalzgraf am Rhein, Herzog von Baiern-Simmern, der als Kunst und Wissenschaften liebender Fürst — er regierte 1480 bis 1509 — gerühmt wird. Von diesem Fürsten ist er zu Trident am 1. Mai 1476 geschieden, um nach Venedig

[2]) Pergrinatio seu passagium ad terram sanctam illustrissimi principis Alberti ducis Saxoniae. Mencken II, 2103—2112.

[3]) Gründliche vnd warhafftige Beschreibung DEr löblichen vnd Ritterlichen Reise vnd Meerfart in das heilige Land . . . Gestellet durch . . . Hansen von Mergenthal. Leipzig 1586.

[4]) Geyer, Die Pilgerfahrt Ludwigs des Jüngeren von Eyb nach dem heiligen Lande (1476). Archiv für Gesch. u. Altertumskunde in Oberfranken, 21. Bd., 1902.

[5]) Kamann, Die Pilgerfahrten Nürnberger Bürger nach Jerusalem im 15. Jahrhundert. Mitteilungen des Vereins f. Gesch. der Stadt Nürnberg, 2. Heft, S. 82 ff. (1880).

zu reiten und von da über Meer zum heiligen Grab zu fahren, und diesem gibt er nun ausführlichen Bericht über seine Fahrt und Widerfahrt.

Am 7. Mai war er nach Venedig gekommen. Da die einzige noch verhandene »Galia«, ein Fahrzeug besserer Qualität, von dem Herzog Albrecht von Sachsen bestellt war und dieser nur seine Landsleute und »die er zu ihm gefordert het« in die Galia aufnahm, bestellten die anderen Edelleute aus Schwaben, Franken, Thüringen, Österreich und Welschlanden eine »Naffe«, ein schwerfälligeres und weniger bequemes Schiff, das dem aus der Eybschen Pilgerschrift bekannten Patronen oder Schiffseigentümer Antonio de Steffani gehörte. Jeder Pilger mußte ihm für Fahrt und Verköstigung 34 Dukaten bezahlen, wozu später noch für Tribut, Geleit und Eselsgeld im heiligen Lande 16 Dukaten kommen sollten. Daß sich Ketzel so wenig als andere Pilger auf eine ausreichende Verköstigung durch den Patron verlassen wollte, zeigen uns die umfangreichen Einkäufe von Viktualien, die sie machten. Am 24. Mai fuhren die Galia des Herzogs Albrecht und die Naffe gleichzeitig ab.

Aus der Reisebeschreibung lernen wir Ketzel ziemlich deutlich kennen. Er hat kriegerische ritterliche Interessen und verweilt mit anschaulicher Ausführlichkeit bei den notwendigen Vorbereitungen für den Kampf mit Seeräubern, zu dem es jedoch schließlich nicht kam, weil ein Sturm die feindlichen Schiffe trennte. Als später noch einmal ein ähnlicher Kampf mit zwei Korsarenschiffen bevorstand und die Schiffsleute die Aussicht auf die Erbeutung eines der beiden Schiffe eröffneten, bemerkt er »des ich meins Tayls nie froer was«. Auch sonst gab er offenbare Beweise seines Mutes. Als sie von Zypern weggefahren waren, wurden sie in der Nacht durch einen starken Gegenwind wieder zurückgeworfen. »Da ging ich an das Land. Also warent Hayden da, die wir da fungen«, berichtet er ganz trocken. Er ist ferner ein sprachenkundiger Mann. Als die Schiffspatrone nach der Ankunft in Jaffa ihre Fahrgäste durch die Vorspiegelung eines in italienischer Sprache geschriebenen Briefes, der schlechte Nachrichten enthalten sollte, bewegen wollten, gar nicht ans Land zu gehen, sondern gleich wieder die Heimfahrt anzutreten, da war e r es, der den Betrug entlarvte. Er verdeutschte dem Herzog Albrecht die in seine Hände geratenen Briefe.

Es scheint mir, als ob an manchen Stellen ein gewisses kaufmännisches Talent hervortrete. Er rechnet nach, was den Patronen gezahlt werden müßte; er kümmert sich um die Landesprodukte der Inseln, auf denen sie landeten, und um die Kaufmannswaren, namentliche Zeuge, die da gefertigt wurden (S. 56). Nicht ohne Humor erzählt er, wie die Heiden, die den Pilgern das Geleit nach Jerusalem gaben, versprachen, sie wollten ihnen gar gute Gesellschaft tun, als sie je Pilgern

getan hätten und fährt fort: »Des ich meins tayll woll innenn ward, wan ich altag rain und woll von ihn gestoßen und auch geschlagen ward. Doch wolt ichs also haben, wan ich zu Jerus. nie recht einkam und all Ding erfaren wolt, das die andren Bilgerim nit tetten.« In Jerusalem gelüstet es ihn sehr, den Tempel zu sehen — bekanntlich glaubte man im Mittelalter, die Omarmoschee sei eine getreue Nachahmung des Salomonischen Tempels — »den haben,« so erzählt er, »die Hayden in, und gar in großen Eren, und land (lassen) kain Cristen darein gan (gehen), wan sy maynen, das die Cristen nit wirdig sind. . . . Ich kam ainsmals darfür . . . da kam ich unter die fürsthupfen (Vorstufen) und wolt schawen, ob ich yendrett (irgend) hinein möcht sechen, da kam ain Hayden, und gab mir gut Straich«.

Endlich ist er ein frommer Mann, ganz im Sinne seiner Zeit. Er bucht überall den Ablaß, der an den heil. Stätten zu erhalten ist, berichtet, ohne den leisesten Zweifel zu hegen, die wunderbarsten Mirakel, und man kann bei der Lektüre seiner Schrift zweifelhaft sein, ob er mehr die Pilgerfahrt unternommen hat, um den reichen Ablaß zu erwerben, oder um Ritter des heiligen Grabes zu werden.

Ketzel hatte sich während der Pilgerfahrt als Knappe an einen oder vielleicht an zwei adelige Herren angeschlossen: Heinrich von Pyla und Hans von Goldacker. Da er zu Anfang seines Reiseberichtes in der ersten Person erzählt und erst von dem Augenblick an, als die Naffe bestellt wurde, das Pronomen »wir« gebraucht, ist anzunehmen, daß er sich erst in Venedig in des Goldackers Gefolge begab, der mit seinem thüringischen Landsmann Heinrich von Biela gemeinschaftlich reiste. Ketzel erwähnt die beiden Namen erst, als er von der Landung bei Jaffa erzählt hat. Sie waren — das nämliche berichtet auch Eyb von sich und anderen — mit ihrem Patron Antonio de Steffani aus sehr triftigen Gründen uneins geworden und fanden für die Rückreise Aufnahme in dem Schiffe des Herzogs Albrecht. Ketzel berichtet darüber: »Item, zu Hand fur ich auf des Herzogen Galya und dingt da Her Hanssen von Goldacker, Her Heinrich von Bila und mich an den Patron, uns wyder heruber zefuren, und gab ihm unsser ainer XVI Ducaten«. Dazu stimmt nun ganz das Pilgerverzeichnis, das der mit Ketzel auf dem gleichen Schiffe reisende Eyb seiner Schrift angefügt hat. Dort lesen wir:[6])

»Heinrich von Pyla
Hans von Goldacker
Martin Ketzel sein knecht.«

---

[6]) Geyer, a. a. O. S. 52.

Die Tradition berichtet, daß Martin Ketzel zweimal ins heilige Land gezogen sei und bringt seinen Namen in Verbindung mit den Stationsbildern Adam Kraffts. Es ist zuzusehen, ob sich das uns vorliegende geschichtliche Dokument mit dieser Überlieferung in Einklang bringen läßt oder nicht.

Hier ist vor allem eine wichtige Vorfrage zu entscheiden: Ist der Martin Ketzel der Nürnberger Tradition identisch mit dem Martin Ketzel aus Augsburg, dem Verfasser des Itinerars vor 1476.

Ich habe früher selber an dieser Identität gezweifelt,7) allein sie steht mir nunmehr auf Grund archivalischer Nachforschungen unzweifelhaft fest. Die Augsburger Steuerbücher des 15. Jahrh. und die Nürnberger Losungsbücher lassen erkennen, daß Glieder der nämlichen Familie Ketzel sowohl in Augsburg als in Nürnberg Steuern zahlten. Der in Augsburg noch im Jahre 1435 steuernde Heinrich Ketzel der Ältere ist, wie sein am nordwestlichen Außenportal der Sebalduskirche vorhandener Grabstein ausweist, am 14. Sept. 1438 in Nürnberg gestorben. Dazu stimmt, daß im Jahre 1439 im Augsburger Steuerbuch an Stelle seines Namens seine »Bona« auftreten (1439—62). Von seinen drei Söhnen Heinrich, Endres und Martin finden wir den ersteren, Heinrich den Jüngeren in Nürnberg (Losungsbuch 1440. Die späteren Libri losungarum sind nicht mehr vorhanden). Nach dem Hallerschen Geschlechterbuch von 1535 ist er 1453 gestorben und zwar, wie aus der Inschrift des oben bereits genannten Leichensteins zu entnehmen ist, »am montag nach der heiligen drey kunig dag im 1453 iar«, also am 8. Januar 1453. Die beiden anderen Söhne Endres und Martin sind in Augsburg geblieben. Endres ist gegen 1466 gestorben, da in diesem Jahr sein »Erb« im Steuerbuch steht. Martin steuert von 1432 bis 1462. Die Ketzlin, die von 1463—66 im Steuerbuch erscheint, ist offenbar seine Witwe. Unser Martin Ketzel ist ein Sohn dieses älteren Martin Ketzel. Die Angaben auf dem im Germanischen Museum zu Nürnberg aufbewahrten (Wegweiser f. d. Besucher S. 117) nach 1594 angefertigten Stammbaume der Familie Ketzel, wonach sich Heinrich Ketzel zu Augsburg mit einer Ygelbrechtin vermählte und dessen Sohn Martin Ketzel der Ä. 1394 zu Augsburg geboren sei, ist durchaus glaubwürdig. Martin Ketzel d. J., der Verfasser des Itinerars, steht nicht mehr in den Augsburger Steuerbüchern, daß er aber in Augsburg geboren und erzogen worden, also sich als »Martin Ketzel aus Augsburg« bezeichnen konnte, steht außer Zweifel. Er wird, wie das die Regel war, die Pilgerfahrt als jüngerer, noch nicht selbständiger Mann unternommen haben. Wo er sich nach

7) Geyer a. a. O. S. 9.



seiner Rückkehr verheiratet und niedergelassen hat, ist nicht bekannt. Da seine Frau eine Haydnin aus Ulm gewesen, wird er wahrscheinlich dort gelebt haben; jedenfalls läßt er sich später weder in Augsburg noch in Nürnberg nachweisen. Daß drei Schwestern von ihm, Anna, Elsbeth und Veronika in Augsburg verheiratet waren, erfahren wir aus dem Hallerschen Geschlechterbuch. Die Ketzel waren — darin stimmen alle erhaltenen Dokumente und Nachrichten überein — eine wohlhabende sowohl in Augsburg als in Nürnberg seßhafte Kaufmannsfamilie. Das war nichts Außergewöhnliches. Auch andere angesehene Familien, z. B. die Baumgärtner und Imhoff waren in beiden Städten begütert. Nach dem bereits erwähnten, im Germanischen Museum aufbewahrten Stammbaum und dem Hallerschen Buch war er ein Sohn Martin Ketzels d. Ä. Seine Mutter war eine Ammederin (Haller) oder Anriederin (Stammtafel). Seine Ehewirtin ist eine Heidnin aus Ulm gewesen, die nach der Stammtafel »Eva« hieß. Beide Quellen berichten, daß er »kein Erben hinter im gelassen«. Während Haller einfach anmerkt: »er ist zum heyligen Grab gewest«, sind auf der Stammtafel zwei Abzeichen der Grabesritterschaft mit den Zahlen 1468 und 1472; wir treffen hier auf die Tradition, daß Martin Ketzel zweimal am heiligen Grab gewesen sei. Also Haller (1535) weiß von dieser doppelten Pilgerfahrt noch nichts; aber zu Ende des 16. Jahrhunderts ist die Erweiterung der Tradition geschehen und wir begegnen ihr nun immer wieder. Neben dem Stammbaum hängt im Germanischen Museum eine am letzten August 1595 angefertigte Ketzelsche Gedenktafel. Diese ist in zehn Felder geteilt; die letzten beiden sind leer, die anderen acht enthalten Bilder und Wappen jener Ketzel, die Pilgerfahrten nach Jerusalem unternommen haben. Die dazu gehörigen Inschriften lauten:

»Heinrich Ketzel zug zum heyligen Grab und auf Sant Katherina Pergk Synay 1389 Jar. Jorg Ketzel zug zum heyligen Grab mit Markgraf Friderich, Churfürst auß der Marck, 1453. Ulrich Ketzel fur auf dem Wasser auß dem Niderland zum heyligen Grab 1462 Jar. Mertein Ketzel zug zwir zum heyligen Grab mit hertzog Ott von Bairn 1468 und mit hertzog Albrecht von Sachsen 1472. Wolf Ketzel zug zum heyligen Grab mit hertzog Friderich von Sachsen Churfürst und hertzog Christoff von Bairn 1493 Jar. Jorg Ketzel zug zum heyligen Grab mit hertzog Heinrich von Sachsen 1498 Jahr. Sebolt Ketzel zug auch mit herzog Heinrich von Sachsen zum heyligen Grab 1498. Michel Ketzel zug zum heyligen Grab mit Graf Herman von Henenpergk 1503 Jar.«

Daß wir es, was die Jahreszahlen der Ketzelschen Pilgerreisen betrifft, mit einer recht zweifelhaften Tradition zu tun haben, ist sofort ersichtlich. Denn Herzog Otto von Bayern, mit dem er die erste Fahrt

soll unternommen haben, war nicht 1468, sondern 1460 in Jerusalem.[8]) Herzog Albrecht von Sachsen aber unternahm seine Pilgerfahrt nicht 1472, sondern wie wir wissen 1476. Die Tradition, einmal entstanden, erhielt sich. So finden wir jetzt noch in der »Suden« (Betsal) ein kleines Glasbild, das ein Allianzwappen und vier Ordenszeichen aufweist; dabei steht »Mertha ketzell 1468 1472«.

Wann dieses Glasbild entstanden ist, wissen wir nicht, aber es ist wohl möglich, daß es noch etwas früher angesetzt werden darf, als die glücklicherweise datierte Gedächtnistafel. Das Bild gehörte zu einer größeren Serie zum Stubenschmuck bestimmter Wappen; ein weiteres (leider zerbrochenes) Stück findet sich in der »Suden« mit der Inschrift Heinrich ketzell 1389, fünf ähnliche im Germanischen Museum (Kreuzgangflügel 48)

»Jorg ketzell 1453
Vlrich ketzell 1462
wolf ketzell 1493
Jorg ketzell 1498
Sebolt ketzell 1498«.

Ganz ähnliche an die Wand gemalte Allianzwappen der acht am heil. Grab gewesenen Ketzel wurden im Jahre 1902 im Zimmer 29/30 des ersten Stockes im »Weinstadel« entdeckt und aus Versehen wieder übertüncht. Es scheint, daß verschiedene Kirchen, Anstalten usw. begründeten Anlaß hatten, das Andenken der 1588 ausgestorbenen Familie in Ehren zu bewahren. So erklären sich die vielen, immer auf die Gesamtfamilie sich beziehenden Gedächtnisbilder.

Will beschreibt in seinen »Münzbelustigungen« ein 1696 beim Brand der Ägidienkirche zerstörtes »Rittergedächtnis« der Ketzel; da lesen wir IV, 183 ff. übereinstimmend mit den eben geschilderten Denkmälern:

»Das vornehmste und seltenste von diesem Geschlechte ist, daß ihrer so viele den Ritterstand geführet, mit Fürsten und Herren große Reisen getan und zum heiligen Grabe gezogen sind. Dieser Ritter Gedächtnis war in der alten Egidien-Kirche, in einem Fenster daselbst auf der Emporkirche an der Mittagsseite, und verdient, weil es A. 1696 mit der Kirche abgebrannt ist, der Vergessenheit entrissen und aufbewahrt zu werden. Es ist folgenden Inhalts:

1. Ich Heinrich Ketzel zug zum H. Grab und auf St. Catharinä Berg A. 1389.

[8]) Röhricht u. Meisner, Deutsche Pilgerfahrten n. d. heil. Lande, 1880 S. 481.



2. Ich Georg Ketzel zug zum H. Grab mit Marggraf Friedrich, Churfürsten aus der Mark A. 1453.
3. Ich Ulrich Ketzel fuhr auf dem Wasser aus den Niederlanden zum H. Grab A. 1462.
4. Ich Martin Ketzel zug zwier zum H. Grab, mit Herzog Ott von Bayern A. 1468. und mit Herzog Albrecht von Sachsen A. 1472.

Bey ihm sitzt St. Hieronymus mit bloßem Haubte, rothem Cardinal-Rocke, darunter ein weißes Gewand, auf seinem Pult ein Cruxifix, unter und neben ihm liegt ein Löwe. St. Hieronymus schreibt in einem Buche. Neben ihm kniet der Ketzel, als Ritter, hinter ihm das Wappen habend.«

Endlich finden sich mehrfach, offenbar auf dieses »Rittergedächtnis« zurückgehende alte Kupferstiche der acht Ketzel, die Pilgerfahrten unternommen haben. Martin Ketzel ist im Harnisch dargestellt. Oben zweimal das Zeichen des Grabesritterschaft, unten die Embleme Blumentopf und Schwert mit einem S-förmigen Band umwunden, jenes vielleicht das Zeichen des Arragonischen Ritterordens der Blumentöpfe oder des Navarraschen Ordens S. Maria von der Lilie (Will IV, 181), dieses das Ordenszeichen Equitum Ensiferorum Cypri. S = Silentium (Will IV, 180 f.)?

Unter dem Bild ist das Wappen und in einer von zwei Adlern gebildeten Umrahmung die Schrift:

»Martin Kötzel zug zwey
mal zum Heiligen grab mit
Hertzog Ott von Bairn 1468.
und mit Hertzog Albrecht
von Sachsen 1472«.

Was ist also von der, wie Daun meint, »nur sagenhaften, jedoch nicht unglaubwürdigen Sage« von der zweimaligen Reise ins heilige Land zu halten? Da die Pilgerschrift Ketzels davon auch nicht die leiseste Spur enthält, daß es sich im Jahre 1476 um einen zweiten Besuch des heiligen Grabes handle, da auch die zeitlich ihr am nächsten stehende Tradition (Hallersches Geschlechterbuch von 1535) noch nichts von einer zweimaligen Pilgerfahrt weiß, offenbar gar nichts. Diese Sage ist nicht nur »sagenhaft«, sondern auch »unglaubwürdig«. Wir wissen in historisch einwandsfreier Weise lediglich von **einer** Fahrt Martin Ketzels ins heilige Land, die im Jahre 1476 stattfand.

Die Tradition bringt Martin Ketzel in Beziehung zu den Adam Krafftschen Stationsbildern oder, wie die Alten sagten, zu den sieben Fällen Christi. Diese von Daun für pure Geschichte genommene Über-

lieferung dürfte noch »sagenhafter« sein, als die Erzählung von den zwei Reisen. Denn während diese wenigstens zu Ende des 16. Jahrhunderts nachweisbar ist, treffen wir erst 100 Jahre später auf die erste Spur jener. Gugel bringt nämlich in seinem 1682 zu Nürnberg gedruckten Buche »Norischer Christen Freydhöfe Gedächtnis« S. 310 zuerst folgende Geschichte:

»Im übrigen ist auch hierbey zu wissen, daß ein Uhraltes Adeliges Geschlecht gewesen, die Kötzel genannt, deren 8. allein von ihnen nacher Jerusalem gezogen, und Ritter des Catharinen Bergs und H. Grabes worden seynd, darunter einer, Martin Kötzel genannt, sich in diesen H. Landen umgesehen und alles fleissig observiret und notiret, auch sich bemühet, von der Stadt Jerusalem die Schritt zu zehlen, wie weit von des Pilati Hauß zu jedem Ort, da der HErr Christus in seiner Creutzigung und Tode gewandlet. Als nun aber inzwischen er wiederum hier angelangt, und die Bemerckung verlohren, ist solcher de novo wieder hineingereist, und solches nochmahlen abgemessen, und zur Gedåchtnus diese in Stein durch damahligen künstlichen Meister und Steinmetzen Adam Krafft verfertigen und zurichten lassen, als noch vor Augen und zu sehen ist, an unterschiedlichen Gårten-Wånden, bis hin an S. Johannis Kirchhof. Wiedann obgedachter seel. herr Kötzel von dem damahligen Rietherischen, nachmals Topplerischen Hauß bey dem Thůrgärtner Thor, sowie das zu HErrn Christi Lebszeiten Pilati Hauß zu Jerusalem solle gelegen und gebauet worden seyn, angefangen hinaus vor die Stadt zu rechnen, auch den Anfang bei dem Rietherischen Garten genommen, daselbsten die Ausführung Christi, und Begegnung seiner lieben Mutter, welche in Ohnmacht sinket, zu sehen, mit dieser Unterschrift« usw.

Sehen wir zu, ob die Ketzelsche Pilgerschrift von 1476 etwas enthält, was sich mit dieser Tradition in Zusammenhang bringen läßt. Damit jedermann selber urteilen möge, sei die Beschreibung, die Ketzel in seinem Itinerar von der Via dolorosa gibt, mitgeteilt.

»Item, des ersten kamen wir für den Tempel des hailigen Grabs, und da der Berg Calvaria ist, da Gott der Her worden ist gekreuzigot. Aber wir wurdenn dismal nit darein gelassen; doch kniegten wir nider und empfiengen Ablas.

Item, vor der Kirchenthür pey zechenn Schritt her dan ist die Statt, da Gott der Her untter dem Creutz niedergesuncken ist. Er hatt auch offt daselbst geruet, wan er fůrgieng und da sach die Stat Calvarie, da er fůr uns armen Sunder sterben wolt. Ablas †.

Item, ausserhalb for dem Tempell stund fier Capeln, die yetz die Haydenn inhabent, und die Cristen kumen nit darein. Die ain ist geweicht in der Eren der Muter Gottes und Sant Johanes Evangelisten. Da ist Ablas †.

Item, die ander Capell ist geweicht in der Erenn aller hayligen Engell. Da ist auch Ablas †.

Item, die drit Capell ist geweicht in der Erenn Sant Johannes des Tauffers. Ablas †.

Item, die fiert Capell ist geweicht in der Eren der Liebhaberin Santa Maria Magdalena. Ablas †.

Item, darnach gett man furbas, und get die Stat Jerus. abwarts, so kumpt man des ersten zu Veronica Haus. Daselbst hat si unserm Heren das Tuch geben, darein er sein hailiges Antlit drucket, als es dan noch zu Rom ist. Ablas †.

Item, darnach kumpt man zu des reichen Mans Haus, der dem armen Lasaro die Prossen versaget, die von seim Tisch fiellen. Stett noch gantz da, das ain Haid darinn want. Ablas †.

Item, darnach so schlecht man herum in der gelincken Hant, und kumptt an ain Eg, gand drey Weg zusamen; daselbst zwungen die Juden den Simonem Ziraneum, das er unserm Heren must helffen das Creutz tragen. Ablas †.

Item, darnach ain klain Weg fürbas kumpt man an die Statt, da sich Cristus untter dem Creutz umbkert, und sprach zu den andechtigen Frawen, die umb ihn wainten: Ir Tochtern von Syon, waint nit uber mich, sunder waint uber euch und ewre Kinder u. s. w. Da ist Ablas †.

Item, darnach kumpt man zutz ainer zerbrochen Kirchen ist unsser Frawen Capell. Daselbst ist die Mutter Gottes gestanden, als si unsern Heren hatt gesechen das Creutz tragen, und ist da for großem Hertzenlayd in Unmacht nidergesuncken. Ablas †.

Item, darnach kumpt man furbas, da stett ain Schwibogen uber die Gassen, dardurch man gett; darinn stend zwen weis Stain, darauff ist unser Her J. C. gestanden, als er ihn verurtaylt hatt, und als er ihn den Juden zaigt, da er sprach ecce homo. Dieselben zwen Stain hatt Santa Helena lassen hineinmauren zu ewigen Gedechtnůs, wobich (wo icht) Cristen da furgand. Ablas †.

Item, darnach kumpt man zu der Schul, da unser liebe Fraw die hayligen Geschrifft gelernot hat. Ablas †.

Item, darnach kumpt man zu des Gleisners Haus, da unsser lieber Her Sant Maria Magdalena ir Sůnd vergeben hat. Ablas †.

Item, darnach kumpt man zu Pilatus Haus, stett zu der gelingen Hand, darinn Got der Her gegaislot und zu dem Tod verurtaylt ward; stett noch, aber es want Niemant darinn. Ablas †.«

Man vergleiche mit dieser Ketzelschen Via dolorosa die Unterschriften unter den Krafftschen sieben Fällen:9)

---

9) Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Berlin 1897, S. 65—69.



»1. Hir begegnet Christus seiner wirdigen lieben Mutter die vor großen herzenleit anmechtig ward II^{c} schrit von Pilatus haws.

2. Hir ward Simon gezwungen Christo sein kreutz helfen tragen II^{c}LXXXXV (295) schrit von Pilatus Haus.

3. Hir sprach Christus Ir Dochter Jherusale' nit weynt uber mich sunder uber euch un' ewre kinder III^{c}LXXX schritt vo' pilat' haws.

4. Hier hat Cristus sein heiligs angesicht der heiligen Frau Veronica auf iren Slayr gedruckt vor irem Haws V^{c} (500) Sritt von Pilatus Haws.

5. Hier tregt Christus das Creutz und wird von den Juden ser hart geslagen VII^{c}LXXX (780) Srytt von Pilatus Haus.

6. Hier felt Christus vor großer anmacht auf die Erden bei M^{c} (1000)[10]) Srytt von Pilatus haus.

7. Hier leyt Christus vor seiner gebenedeyten wirdigen muter, die in mit großem Hertzenleyt und bitterlichen smertz claget und beweynet.«

Man sieht sofort, daß Angaben der Entfernungen der Stationen von einander oder vom Haus des Pilatus, wie sie auf den Krafftschen Bildwerken stehen, bei Ketzel vollständig fehlen. Da der Weg bei Ketzel vom heiligen Grab zum Pilatushaus beschrieben ist, erscheinen die Stationen in entgegengesetzter Reihenfolge wie bei den sieben Fällen. Zwei Stationen der Krafftschen Reihe, die siebente und fünfte, werden von Ketzel nicht erwähnt. Während jene indes, wie begreiflich ist, bei der Schilderung des Inneren der Grabeskirche noch genannt wird, ist von dieser überhaupt nicht die Rede. Ja noch mehr; die aufgeführten und beiden gemeinsamen Stationen erscheinen bei Ketzel in der Reihenfolge 6 — 4 — 2 — 3 — 1, die zweite und dritte Station haben den Platz bei Ketzel und Krafft vertauscht. Kurz, die Differenz zwischen dem, was wir der Tradition zufolge in einem Ketzelschen Itinerar erwarten mußten und dem, was uns dieses in Wahrheit darbietet, könnte kaum größer sein. Die Krafftschen Stationen haben offenbar mit Martin Ketzel gar nichts zu schaffen und dieser weiß nichts von jenen. Anstatt einer jungen und in sich widerspruchsvollen Tradition nachzugehen und mit subjektiver Willkür zu bestimmen, was an derselben glaubwürdig oder unglaubwürdig sein dürfte, empfiehlt es sich die Bahn der Geschichte aufzusuchen und zuzusehen, was uns denn vor dem Auftauchen der Ketzelsage über die Stationen berichtet wird.

---

[10]) Soll heißen 1100.

II.

Geschichtliche Nachrichten über die Krafftschen Stationen.

Die älteste Nachricht über die Stationen verdanken wir dem bekannten Schreibmeister Neudörfer,[11]) in dessen »Nachrichten von Künstlern und Werkleuten aus dem Jahr 1547 folgender, von einem anderen Autor herübergenommener Satz zu lesen ist:

»Vor dem Thiergärtner Thor, da hat er in Stein gehauen und aufgerichtet die sieben Fälle Christi bis hinaus ad montem Calvariae zu der Capellen bei St. Johannis, dasselbige große Creuz, mit samt den 2 Schächern, auch die Bilder neben und gegen dem Kreuz, darnach die Begräbniß im Capellein, samt den Bildern daselbst.«

Eine andere, etwas erweiterte und jüngere Leseart der nämlichen Stelle lautet:[12])

»Ao 1508 hat er vor dem Thiergärtner-Thor in Stein gehauen und auffgericht die Siebenfäll Christi, welche man gemeinlich nennet bei den sieben Kreuzen, bis hinaus ad montem Calvariae, zu den Capellein bei St. Johannis, zu den heiligen Grab genanndt, dasselbig grosse Creuz, mit samt den zween Schäger, auch die Bilder neben und gegen dem Creuz, darnach die Begräbnuß im Capellein, samt den Bildern daselbst.«

Die in der Nürnberger Stadtbibliothek vorhandene, aus der Willschen Bücherei stammende, handschriftliche, undatierte »Kurtze Erzehlung«[13]) mit dem S. 9 beginnenden »Lob etlicher Künstler« ist eine Entlehnung aus Neudörfer (oder dessen Vorlage?):

»Vorm Thiergärtner Thor hat Er in einem Stein gehauen, die 7 fäll Christi, biß hinaus ad montem Calvariae, zum Capelle bey St. Johannes, das selbe grose Creütz mit sampt den Zweyen Schechern, auch die Bilder neben und gegen den Creüz über, darnach die Begräbnus in Capellein hat Er mit noch viel andrer Sach gemacht.«

Auf lange Zeit hinaus begegnen wir nur dieser nüchternen Neudörferschen Tradition. Noch Sandrart schreibt im Jahre 1675:

»Vor dem Thiergärtner-Thor in Stein die so genannte sieben Fäll Christi bis an den Berg Calvariae hinaus, zum S. Johannes Capellein, wohin er auch das grosse Creuz mit den zweyen Schächern, und die Bilder neben und gegen dem Creuz, samt der Begräbnis in dem Capellein gemacht.«

---

[11]) Lochner, Des Johann Neudörfer Nachrichten von Künstlern und Werkleuten aus dem Jahre 1547. Wien 1875, S. 10ff.

[12]) Wanderer, Adam Krafft und seine Schule. Nürnberg 1869, S. 3.

[13]) Manuscr. Will III, 919.

Das Charakteristische dieser ältesten Nachrichten über das Stationenwerk ist 1., daß die sieben Fälle vom Tiergärtnertor bis zur Kapelle bei St. Johannis, d. h. bis zu der sogen. Holzschuherkapelle, dem Bergungsort der Krafftschen Grablegung, gehen; 2. daß die »Begräbniß im Capellein«, also eben die von Krafft geschaffene Grablegungsgruppe in der Holzschuherkapelle, mit zu dem Stationenwerk gerechnet wird, und 3. daß jede Beziehung auf Martin Ketzel als den Stifter des Kreuzwegs fehlt.

Um mit dem dritten Punkt zu beginnen, so ist das Schweigen über den Stifter der Stationen um so merkwürdiger, als Neudörfer bei den anderen Werken des Meisters fast immer angibt, in wessen Auftrag sie gemacht worden seien. Die Neudörferschen Nachrichten sind mehrfach abgeschrieben und ergänzt worden, worüber man Lochners Ausgabe nachsehen möge, aber eine den Stifter der Stationen betreffende Ergänzung suchen wir vergebens. Schon zu Neudörfers Zeit war der Name des Stifters vergessen, aber die Sage hatte sich des Gegenstandes noch nicht bemächtigt, um irgend ein berühmtes Nürnbergisches Geschlecht mit den Stationen in Zusammenhang zu setzen.

Die ältesten Nachrichten bringen ferner die Stationen in Verbindung mit der einstmals am St. Johannisfriedhof stehenden, später aber in den auch nach dieser Seite erweiterten Begräbnisplatz nachträglich einbezogenen Grabkapelle. Es ist dies selbstverständlich nicht das »Johanniskirchlein«, wie Daun anzunehmen scheint, sondern die sogenannte Holzschuherkapelle. Dieselbe heißt auch die Kapelle zum heil. Grab, nach den Nürnberger Fremdenführern wegen einer angeblichen Ähnlichkeit mit dem heil. Grab in Jerusalem, von der ich allerdings auch nicht die leiseste Spur habe entdecken können, in Wahrheit natürlich wegen der in ihr geborgenen Grablegung Adam Kraffts. Dieses heilige Grab ist im Jahre 1508 jedenfalls bereits aufgestellt gewesen, denn die dazu gehörige Nischenmalerei trägt diese Jahreszahl. Ob das Grab anfangs ebenso wie die Stationen im Freien stand und die Kapelle erst später angebaut wurde, muß späterer Untersuchung vorbehalten bleiben. Daß die Grabesnische nicht harmonisch mit der Kapelle verbunden, sondern ihr mehr angehängt ist, weiß ja jeder Besucher aus eigener Anschauung.

Sehr auffallend ist es, daß Daun den so natürlichen und notwendigen Zusammenhang der Stationen mit der Grablegung übersehen hat, obwohl er selbst davon redet, daß die Holzschuhersche Kapelle früher außerhalb des Kirchhofes stand.[15] Soviel mir bekannt ist, findet

[14]) Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste. 1675, S. 221.

[15]) Daun, Adam Krafft, S. 81.



jedes alte Stationenwerk seinen Endpunkt in einer Grablegung. So endigten beispielsweise die Görlitzer Stationen beim heiligen Grab in der Kreuzkirche daselbst.[16]) Ebenso war es bei den alten Stationen in Rom, Venedig und Antwerpen. Auch das von Daun angeführte Büchlein aus dem Jahr 1521 (Daun, Adam Krafft, S. 72) »Die maynung diß büchleins, die geystlich straß bin ich genant Im leyden Christi wohl bekant«, das sich vielfach an die Kraftschen Stationen anlehnt, hat als letztes Bild eine Grablegung, zu der die Krafftsche Gruppe als Vorbild diente.

Wir werden später sehen, daß ein besonders naher Zusammenhang zwischen den Nürnberger und Bamberger Stationen obwaltet. Lediglich die Tatsache, daß die Bamberger Stationen mit einer großen Grablegung in der Kirche St. Getreu abschließen, hätte mindestens die Frage nahelegen sollen, was denn in Nürnberg den Abschluß bildet, wenn nicht die Grablegung. Der Calvarienberg sicher nicht; denn nach ihm finden wir ja erst die siebente Station, die Beweinung Jesu. Wer heute noch den Krafftschen Stationen folgt und sich vorstellt, daß die Grablegung mit der Holzschuherkapelle ehemals nicht von der Kirchhofmauer umschlossen wurde, kann zu gar keinem anderen Ergebnis kommen, als daß hier, wo der gekreuzigte Leib seine Ruhe findet, das Ende der Stationen sei. Hätte Daun seinen Augen und der historischen Tradition getraut, statt sich von einer ganz haltlosen und widerspruchsvollen Sage blenden zu lassen, die er nicht auf ihren Ursprung verfolgte, so hätte er der Wahrheit über die Stationen näher kommen müssen, als es nunmehr geschehen ist.

---

[16]) Hoffmannus, Script. rer. Lusit 1719, Tom I, pars altera S. 16f. Vgl. den Plan von Görlitz am Schluß der Introductio und die »Abbildung der Ausführung Christi zu seinem schmertzl. Leyden, nebst Vorstellung des so genannten heil. Grabes und der Creütz-Kirche in Görlitz 1719«.

(Schluß folgt.)

Dürers Dresdener Skizzenbuch.

Bemerkungen zu der Ausgabe von Dr. Bruck.

Von **Ludwig Justi.**

Während bisher nur wenige Blätter des Dresdener Skizzenbuches in Photographien vorlagen, ist jetzt bei Heitz in Straßburg eine umfassende Ausgabe in vortrefflichen Reproduktionen erschienen, eine wertvolle Ergänzung zu dem Lippmannschen Werke. Den Tafeln geht ein Text von Dr. Bruck voraus: ein beschreibendes Verzeichnis und eine Einleitung; beide sind durchaus nicht so, wie sie sein sollten. Aus der langen Einleitung kann man nichts lernen. Der Leser dürfte doch wohl erwarten, in Kürze und Klarheit über das spezielle Gebiet dieser Zeichnungen, vor allem Dürers Proportionsstudien, orientiert zu werden: welche Prinzipien darin sind, wie diese sich gruppieren und aufeinander folgen. In dem Verzeichnis wäre die einzigartige Gelegenheit gewesen, den Leser ohne Mühe in den Sinn dieser auf den ersten Blick so verworrenen Bestrebungen des Meisters einzuführen. Wenn dem Herausgeber diese Dinge nicht interessant genug waren, so hätte er doch lieber seinen Text unterdrücken sollen, und wenn er glaubte, daß auch der Käufer des Werkes sich nicht dafür interessiere, so hätte füglich die ganze Ausgabe unterbleiben können.

I.

Daß sich der Herausgeber wirklich nicht für seine Materie interessiert, zeigen zahlreiche Irrtümer. Es ist von niemandem zu verlangen, daß er ein Kenner Dürerscher Proportionsstudien sein solle, namentlich dieser späteren Zeit (wo sie mit seinem eigentlichen künstlerischen Schaffen nichts mehr zu tun haben); wenn man aber, wie es für einen Herausgeber doch unvermeidlich ist, mehrere Stunden mit den Blättern hantiert, so verraten derartige Irrtümer eine eminente Interesselosigkeit. Nur so ist es zu erklären, daß Bruck Erscheinungen falsch deutet, die er an anderen Stellen zu erkennen nicht umhin kann.

Auf Tafel 83 ist eine Profilfigur reproduziert. Die Maße sind, wie gewöhnlich, in Bogen hineingeschrieben, die einen Punkt mit dem anderen verbinden. Nun korrigiert Dürer diese Figur, verbreitert sie an einer

Seite, rechts, schreibt wiederum die Maße mit Bogen hinein; so treffen an den Hauptstellen je zwei Bogen zusammen, von oben und unten: Bruck hält das für Durchschnitte des Körpers! Wer freilich das Blatt in die Hand nimmt, ohne je Dürersche Proportionsstudien gesehen zu haben, der könnte das vielleicht auf den ersten Blick meinen, würde sich aber sofort bedenken, wenn er die beigeschriebenen Maßzahlen läse, er würde auch finden, daß die Bogen verschieden lang sind, den Zahlen entsprechend, und schließlich daß Durchschnitte ganz anders aussehen müßten.

Ein anderes Beispiel.

Dürer zeichnet die Horizontalschnitte des Körpers an den wichtigsten Stellen; er zeichnet diese Schnitte alle nebeneinander; dann zeichnet er sie auch an einer Stelle aufeinander, so daß der ganze Körper in einer Art von Durchsicht erscheint (etwa wie ein Schulmodell eines stereometrischen Körpers, bei dem nur die Kanten aus Metall gegeben, die Flächen weggelassen sind); ein interessanter Versuch des Künstlers, sich eine sozusagen dreidimensionale Vorstellung vom Körper zu verschaffen. Während nun Bruck an zwei Stellen (61, 63) die Sache richtig erklärt (wo sie freilich schon wegen der Beischriften nicht zu verkennen ist), erklärt er sie ein andermal (Taf. 52) unbegreiflicherweise falsch.

Ein anderer Versuch, das Dreidimensionale klar zu stellen: Dürer denkt sich die Hauptteile der menschlichen Figur in möglichst einfache stereometrische Körper hinein; diese kann er dann gegeneinander verschieben, wenn er die ganze Figur in reiche Bewegung bringen will: er zeichnet die einzelnen stereometrischen Körper in Verkürzung, und dann bringt er die irrationalen Kurven der menschlichen Figur hinein — ein höchst interessanter Versuch, das praktische Naturstudium der Verkürzung durch theoretische und umständliche Konstruktion zu ersetzen oder zum mindesten zu sichern; theoretische Konstruktion und geduldiges Handwerk sollen die Genialität des italienischen scorto reglementieren. Bruck sagt hiervon nichts, er findet nur, die Figuren seien »gleichsam wie aus nach bestimmten Massen behauenen Steinen aufeinander geschichtet«, Dürer habe dabei an Steinmetzen gedacht (auf Grund einer nebenher von Dürer gemachten Bemerkung). Bei der Seitenansicht der Figur erscheinen jene stereometrischen Körper als Rechtecke u. dergl., und zwar fallen ihre Grundlinien bei ruhiger Haltung der Figur zusammen; ist sie bewegt, so bilden die Grundlinien Winkel miteinander, und die hier entstehenden Schnittpunkte markiert Dürer mit kleinen Dreiecken; sie bezeichnen zugleich anatomische Stellen entsprechender Funktion, Wirbelsäule und Hüftgelenk. Bruck erklärt diese Dreiecke bei den bewegten Seitenfiguren als Gelenke oder Hauptgelenkpunkte (64, 94), was mindestens unklar ist; bei ruhigstehenden Seitenfiguren dagegen bezeichnet er sie als Wirbel-

säule (56, 58; bei 59 und 61 erwähnt er sie gar nicht); das trifft wiederum für die unteren Punkte nicht zu, da doch die Wirbelsäule nicht mitten durch die Gedärme läuft. Vor allem aber ist wieder der Zusammenhang gleicher Erscheinungen nicht beachtet, dem Betrachter das Verständnis nicht erleichtert.

In einer weiteren Gruppe von Studien macht Dürer einen anderen Versuch, der Verkürzung durch Konstruktion beizukommen. Er zeichnet die Vorderansicht einer bewegten, aber nicht verkürzten Figur; daneben rechts gibt er dann die Seitenansicht, bei der nun verschiedene Verkürzungen herauskommen, z. B. verkürzt sich der Kopf, indem er nach vorn geneigt ist, während er bei der ersten Zeichnung im Profil gesenkt erscheint, also in normalen Maßverhältnissen; Dürer findet nun die Verkürzung, indem er von der linken zur rechten Figur Horizontalen zieht. Bruck erkennt zwar nicht den Sinn dieser Konstruktion, aber er bezeichnet doch wenigstens einmal (96) die rechte als »dieselbe Figur«; bei anderen Blättern jedoch bemerkt er selbst dies nicht einmal, ja er bezeichnet die rechte Figur als »eine andere weibliche Figur« (97).

In allen diesen Fällen hätte es durchaus keines Scharfsinns bedurft, da die Erklärungen am Wege liegen und außerdem auch noch durch die gedruckte Proportionslehre gegeben sind. Die Irrtümer erklären sich aus der Flüchtigkeit des Autors und der Interesselosigkeit für die Materie. Wie flüchtig er gearbeitet hat, zeigt die Beförderung von Greifen zu Adlern (139): auch für ornamentale Tiere scheint er sich leider nicht zu interessieren, sonst hätte er wohl den »Lindwurmb« (130) als ein Werk fremder Hand erkannt, derselben Hand, die den Arion zeichnete (Lippmann 411).

Die auffallendste unter diesen Flüchtigkeiten ist die Wiedergabe einer Dürerschen Aufschrift, Tafel 8. Zuweilen nämlich gibt Bruck solche Aufschriften wieder, freilich ohne Prinzip in der Schreibweise wie in der Auswahl. Strenge Richter würden die Wiedergabe aller Aufschriften fordern, da sie oft schwer zu lesen sind; der Herausgeber hätte zweifellos damit mehr Erleichterung verschafft als mit der Beschreibung von Bewegungen, die doch jeder ABC-Schütze erkennt. (Auch hätte er sich und uns nicht damit bemühen sollen, dieselben Dinge, die stereotyp wiederkehren, jedesmal anders zu beschreiben.) Also eine Aufschrift auf Tafel 8 wird von Bruck wiedergegeben: »Proporz dick und dinn dy mag man.« Was das heißen soll, kann freilich der arme Leser nur mit viel Scharfsinn herausbringen; vor dem Original ist es schon leichter. Tafel 6 u. 8 stehen nämlich in dem Dresdener Buche nebeneinander (wie man aus den bei Bruck eingeklammerten Seitenzahlen des Originals erforschen kann), und über beide Blätter weg ist die Unterschrift gegeben: »Dz sind zweyerley

pporczn dick und dun dy mag man pign wy man wil.« Bruck gibt nur die rechte Hälfte dieser Unterschrift! kaum begreiflich, da die Zusammengehörigkeit der beiden schon durch ihre Farbigkeit auffallenden Zeichnungen in die Augen springt; auch die Absicht ihrer Zusammenstellung springt in die Augen, so daß man den Sinn der Unterschrift schon beinahe erraten könnte. Übrigens sind gerade diese Figuren und ihre Unterschriften von besonderem Interesse in der Entwicklung der Dürerschen Proportionsstudien; diese ihre Stellung habe ich in meiner Schrift über »Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken A. Dürers« S. 24 dargelegt; dort heißt es: »Beide Figuren geben schon, wie die Unterschrift sagt, ‚zweyerley proporczn dick und dün' — einer der ersten Versuche in dieser Richtung: der bis jetzt einheitliche Kanon beginnt sich zu zersplittern.«

II.

Es sei nun noch in Kürze dargestellt, was wir von der Entwicklung der Dürerschen Proportionsstudien an den Dresdener Zeichnungen beobachten, nämlich den Übergang von der frühen zur späten Epoche dieser Studien. Eine erschöpfende Darstellung, die hier natürlich nicht am Platze ist, wäre m. E. die Aufgabe der Bruckschen Edition gewesen, aber seine Einleitung (auf die wir gar nicht eingehen wollen) wie seine Beschreibungen enthalten von allem, was im folgenden skizziert werden soll, gar nichts; auch die Reihenfolge der Tafeln, die doch nach seiner eigenen Angabe »das Zusammengehörige zueinander bringen« soll, zeigt nur, wie unklar ihm ist, was eigentlich zusammengehört. Um so merkwürdiger, als in meiner vorhin genannten Abhandlung (die von Bruck mehrfach zitiert wird, wenn auch nicht mit den in Betracht kommenden Seitenzahlen) schon auf die Hauptmomente jenes im Dresdener Skizzenbuche vorliegenden Übergangs hingewiesen und seine Einstellung in die Gesamtentwicklung der Dürerschen Proportionsstudien gegeben wird.

Anfang und Ende dieser Studien sind recht verschieden. Der Anfang ist, daß Dürer seine Bemühungen unmittelbar in seinen Werken verwertet. Er konstruiert nackte Figuren für seine Kupferstiche, z. T. ist die Verwendung tatsächlich geschehen, z. T. ist es bei Vorbereitungen geblieben. Die Figuren sind leicht bewegt, zumeist in der Haltung des belvederischen Apoll. Das Schema ist geometrisch, arbeitet mit Kreisen und Rechtecken; vielfach gibt die Konstruktion den Umriß des Körpers. Die Hauptmaße sind nach Vitruv genommen.

Demgegenüber ist das Ende, in der gedruckten Proportionslehre vorliegend, rein theoretisch: Dürer arbeitet nicht zur unmittelbaren Verwertung in einzelnen Werken, sondern er will ein Lehrbuch geben. Die

Haltung der Figuren ist völlig starr (Bewegungen müssen erst durch Konstruktion abgeleitet werden). Statt der Rechtecke und Kreise finden wir nur noch Angaben von Entfernungen, von rechts nach links und von oben nach unten gemessen, also Bestimmung von Punkten; der Umriß des Körpers soll frei zwischen den festgelegten Punkten gezogen werden. Endlich handelt es sich nicht mehr um Ein Schema auf Grund der Vitruvischen Maße, das ließe sich nur noch in der Aufstellung einer Art von Normalgestalt finden; vielmehr sind eine ganze Fülle von Möglichkeiten der Proportion gegeben, und es ist gar nicht die Reduzierung auf einfache Maßverhältnisse angestrebt, diese sind vielmehr meist sehr kompliziert, wahrscheinlich häufig am Modell ermittelt; und in der Einleitung sagt Dürer, man könne auch andere Maße aufstellen. Die Umständlichkeit und das Übermaß von Methoden erinnern, um etwas bekanntes zu zitieren, an die Meistersinger.

Die frühe und die späte Epoche der Dürerschen Proportionsstudien sind also völlig entgegengesetzt. Die erste umfaßt etwa die Jahre 1501 bis 1507; sie ist von unmittelbarer Wichtigkeit für die Beurteilung einer ganzen Reihe Dürerscher Arbeiten. Die zweite Gruppe geht von 1513 bis 1528, sie hat mit Dürerschen Kunstwerken nicht unmittelbar zu tun, dagegen gibt sie Einblick in seine Art zu denken.

Die Dresdener Zeichnungen nun stammen vielfach aus der Zeit des Übergangs von der ersten zur zweiten Epoche. Die vorhin genannten Momente, die für die zweite Epoche maßgebend sind, kommen natürlich nicht alle auf einmal, aber seit 1513 sind sie alle da.

Geben wir den weiblichen Figuren den Vortritt. Die älteste finden wir Tafel 70, um 1504 anzusetzen: das Schema stimmt im wesentlichen mit der Eva des Kupferstichs überein, in der geometrischen Anlage wie in der Proportionierung, der Brustkorb ist durch ein Quadrat aus $^1/_6$ der Körperlänge bestimmt, also ziemlich breit und kurz.

Es folgt Tafel 74 eine (der Berliner Zeichnung Lippmann 38 sehr ähnliche) Konstruktion, mit stärkster Benutzung von Zirkelschlägen für die Formen des Körpers; die Proportionierung, die dort mit dem Schema des männlichen Körpers nahezu übereinstimmte, ist jetzt stark differenziert; der Brustkorb schmaler und höher, die Hüften verhältnismäßig stärker ausladend, die Beine kürzer. (Näheres in der oben zitierten Schrift S. 15 ff.)

Während diese beiden Konstruktionen noch der ersten Epoche angehören, führt Tafel 72 in die Zeit des Übergangs: man sieht noch den Zusammenhang mit dem alten Schema, doch ist schon eine völlig starre Haltung angenommen, die in einem Kunstwerk nicht zu brauchen wäre, also ein Hinsteuern auf das Lehrbuch. Das Blatt dürfte 1507 zu datieren sein.



Zu solchen Übergangserscheinungen gehört auch die (im Eindruck der Verhältnisse recht unglückliche) Figur Tafel 91, in der man die Auflösung des alten geometrischen Schemas beobachten kann. (Eine ähnliche Erscheinung in einer Zeichnung des Londoner Codex, Abb. Conway, Literary remains of A. D., S. 234.)

Ein Blatt von 1508, Tafel 79, gibt dann schon in mehreren Momenten die Charakteristika der zweiten Epoche, des Lehrbuchs. Die Haltung ist völlig schematisch (sie sei der Einfachheit halber als »Buchschema« bezeichnet): genaue Frontalansicht, die Füße nebeneinander gestellt, der eine Arm nach unten ausgestreckt, die innere Handfläche nach vorn, der andere Arm, weil entbehrlich, auf den Rücken gelegt — die ganze Haltung ist also derart angeordnet, daß sich die Maße möglichst gut daran zeigen lassen. Des weiteren deutet auf die spätere Epoche hin, daß es sich hier nicht mehr um eine Idealfigur handelt, höchstens um eine Normalfigur, ein »dickes, bäurisches Weib«. Endlich drittens wirkt das geometrische Schema nur noch vereinzelt nach, in der Hauptsache werden Entfernungen gemessen, freilich noch wenige und noch in einfachen Verhältniszahlen.

Etwa auf derselben Stufe des Übergangs stehen zwei weibliche Profilfiguren, Tafel 86 von 1507, Tafel 83 von 1509. Auf die spätere Epoche weist vor allem die starre Haltung hin (der Arm ist weggeschnitten); die Proportionen werden im wesentlichen durch Messen von Entfernungen gegeben, doch beruhen diese noch auf einfachen Bruchteilen der Körperlänge, Reste eines geometrischen Schemas sind noch vorhanden (die Figuren sind in ein Rechteck eingezeichnet, dessen Breite $^1/_8$ der Höhe ist, d. h. gleich Breite und Höhe des Kopfes).

Auf diese beiden Gruppen weiblicher Figuren, von denen also die erste der »Apollogruppe«, die zweite dem Übergang zur »Lehrbuchgruppe« angehört, folgt nun eine dritte, sehr zahlreiche Reihe, der Lehrbuchgruppe selbst zugehörend; die Blätter sind 1513 und später zu datieren.

Die Folge von Konstruktionen männlicher Figuren bis 1513 entwickelt sich nicht ganz so einfach, ist aber darum nicht weniger interessant.

Zunächst eine Gruppe, die etwa 1507 oder 1508 anzusetzen wäre. Tafel 52 finden wir eine Figur in starrer Frontalansicht, doch noch nicht genau in der seit 1513 festgelegten Haltung. Die Proportionierung geschieht nach dem geometrischen Schema der Apollogruppe, mit den Rechtecken und Umrißkreisen; nur sind die Rechtecke und Trapeze nicht gegeneinander verschoben, wegen der kerzengeraden Haltung der Figur. Damit verlieren sie auch ihre Selbständigkeit, ihre Grund- und Seitenlinien werden so allmählich zu einfachen Maßlinien. Diese Entwicklung

zeigen die vier folgenden Figuren auf den Tafeln 20, 46 und 48. Tafel 20 sieht man noch die Umrißkreise; die beiden Figuren auf Tafel 46 stehen etwa auf einer Stufe mit den vorhin erwähnten weiblichen Figuren Tafel 91 und 79 (1508). Tafel 48 tritt das Konstruktive noch etwas weiter zurück gegen das Messen, doch sind auch hier die Maßstäbe noch einfach.

Etwa gleichzeitig dürfte eine Reihe von Konstruktionen anzusetzen sein, bei denen der Körper in ein Netz von Horizontalen und Vertikalen einbeschrieben ist, deren Entfernungen in ganz einfachen Verhältnissen stehen. Dürer folgt bei ihnen dem Vitruvischen Satz, daß die Entfernung der Fingerspitzen bei ausgestreckten Armen gleich der Körperhöhe sein solle. So Tafel 19 eine Figur von vorn und von der Seite, aus $^1/_4$, $^1/_6$ und $^1/_8$ der Körperlänge konstruiert; dasselbe Schema im Auszug Tafel 103 rechts. In derselben Art sind die beiden zusammengehörigen Figuren Tafel 1 (Vorderansicht) und Tafel 18 (Seitenansicht) konstruiert, doch sind die Maße nicht Bruchteile der wirklichen Körperlänge, sondern der Entfernung von den Augenbrauen zu den Knöcheln.

Nun folgt, hart vor der endgültigen Kristallisation des »Buchschemas«, eine Anzahl von Konstruktionen, in denen Dürer frei auf Früheres zurückgreift, eine retrospektive Gruppe sozusagen. Eine von 1512 datierte Figur, Tafel 2, lehnt sich in Haltung und Konstruktion an die Apollogruppe an, ähnlich Tafel 11; man wird jedoch bei genauem Studium finden, wie eng sich die Maße an die Figur Tafel 48 anschließen, also an die letzte aus der vorhin genannten, um 1508 zu datierenden Gruppe. Noch stärker erinnert eine Figur von 1513, Tafel 9, an die Apollogruppe, in Motiv und Konstruktion (doch weist der auf den Rücken gelegte Arm schon auf das Buchschema hin).

Die beiden gegenübergestellten Figuren von 1513 (5 und 7, Durchzeichnungen 6 und 8, vgl. oben) entlehnen die Haltung von Kopf und Beinen dem Adam, die Armhaltung entspricht bereits dem Buchschema. Im Sinne des Lehrbuchs ist auch die Gegenüberstellung der »zweyerley proporczn dick und dun«, wie Dürer selbst daraufschreibt, mit einem gewissen Nachdruck. Vorher finden wir nur Eine Norm, während bei den weiblichen Figuren schon 1508 eine Abweichung vom Idealtypus auftaucht, ein »dickes bäurisches Weib« — ist es Zufall der Erhaltung, oder hat sich ihm dieser weibliche Typus besonders aufgedrängt?

Wohl aus demselben Jahre 1513 stammen die drei Blätter 54, 50, 38, sie zeigen das letzte Stadium vor dem Fertigwerden des Buchschemas.

Dies finden wir dann in den drei von 1513 datierten Blättern 3, 15 und 27; das erste mit der bezeichnenden Aufschrift: »Den beschreib der ist der pesser« — hier arbeitet nicht mehr der Künstler, sondern der Dozent. — Damit sind wir also in den Kreis der gedruckten Proportions-

lehre eingetreten, die freilich erst 15 Jahre später erscheinen konnte. — Die folgenden Gruppen und die Unterschiede in ihnen sind deshalb von geringerem Interesse, da ja das Buch alles vollständig und deutlich gibt. Zwei Gruppen wurden oben schon skizziert: die eine gibt eine Übertragung der Maße von der Figur in Vorderansicht zur Seitenansicht (32, 34, 95; 30, 97; datiert von 1519 die beiden Durchzeichnungen Tafel 35 und 31); die andere sucht der Verkürzung beizukommen durch Hineinbringen des Körpers in eine Anzahl einfacher stereometrischer Körper, die dann gegeneinander verschoben werden können (ohne Verschiebung und Verkürzung: Tafel 56 bis 59; mit Verschiebung, ohne Verkürzung: Tafel 61, 64: mit Verkürzung, z. T. ganz skizzenhaft: Tafel 60, 62, 63, 65, 66, 101, 115. Kein Blatt datiert). Beide Methoden kennen wir aus dem vierten Buch der Proportionslehre. Eine Gruppe endlich (36, 37, 55) sucht der Vitruvischen Forderung zu folgen, daß ein Kreis, den man um den Nabel durch die Fußsohlen (eigentlich die Zehenspitzen) schlägt, auch durch die Fingerspitzen des ausgestreckten Armes gehen solle. (Vgl. Proportionslehre, 2. Buch.)

Charakteristisch für die spätere Epoche der Dürerschen Proportionsstudien ist auch, da sie eben für ein Lehrbuch gemacht wurden, ihr systematischer Ausbau nach allen Seiten hin; auch dieser Ausbau beginnt um 1513, zu der Zeit also, wo sich überhaupt die Prinzipien der späteren Epoche durchsetzen. So findet sich auf einem von 1512 datierten Blatte (116) der weibliche Kopf in systematischer Durcharbeitung. Und Tafel 99, von 1513 datiert, zeigt die Konstruktion eines Kinderkörpers in der Haltung des »Buchschemas«. Auf eine Erweiterung seines Lehrbuchs in größerem Stile deuten dann noch zwei Datierungen von 1517: Tafel 128 Pferdezeichnungen, Tafel 107 anatomische Studien.

So bietet also das Dresdener Skizzenbuch ein reiches Material für die Geschichte der Dürerschen Proportionsstudien, insbesondere deren Entwicklung von der frühen zur späten Stufe; und diese Entwicklung zu beobachten ist deshalb nicht ohne Interesse, weil man auch die Entwicklung seiner ästhetischen Anschauungen dabei verfolgen kann: in der ersten Epoche strebt er nach einem einzigen Idealtypus auf Grund der Antike, in der zweiten stellt er zahlreiche Durchschnittsformen nebeneinander auf Grund von Beobachtungen (vgl. in der obengenannten Abhandlung S. 25 und für das Folgende Anm. 36). Man muß sich jedoch hüten, diese Entwicklung seiner ästhetischen Anschauungen einfach so zu denken, daß ein klar formulierter Standpunkt dem anderen gefolgt sei; vielmehr bleiben Reste der ursprünglichen Auffassung als Widersprüche stehen: Dürers Denken hatte nicht die elegante Klarheit eines italienischen oder gar französischen Kopfes.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Hugo Kehrer. Die »heiligen drei Könige« in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktafeln — Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 53. Heft. Straßburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1904. 132 S.

Diese ikonographische Arbeit besteht aus zwei Teilen. Im 1. Teil untersucht der Verf. die literarische Tradition, wesentlich referierend aus der theologischen Literatur, mit dankenswerter Gründlichkeit. Er versteht es vortrefflich, den Kunstforschern das für sie Wesentliche von den Ergebnissen der theologischen Forschung zu vermitteln. Deutlich und höchst lehrreich zur Beurteilung der Monumente enthüllt sich das Wachsen der Legende aus dem schwachen Keim im Matthäus-Evangelium. Wir hören, wie allmählich die Magier zu Königen werden, wie ihre Zahl festgestellt wird, wie sie Namen erhalten, wie die auslegende Deutung die Legende immer breiter und beziehungsreicher werden läßt, wie die anbetenden Könige nach und nach zu Repräsentanten des Erdballs werden. Im 12. Jahrhundert etwa hatte die Legende feste Form in der allgemeinen Vorstellung angenommen. Das Weitere ist wesentlich die Ausgestaltung durch die Bildner.

Der 2. Teil des Buches beschäftigt sich mit den Monumenten, zuerst mit der Entstehung der Komposition in der altchristlichen und der byzantinischen Kunst, dann mit der Ausbildung in der deutschen Malerei und Skulptur des Mittelalters. Der Verf. stellt eine Anzahl charakteristischer Monumente aus jeder der aufeinander folgenden Perioden zusammen. Mit dem 9. Jahrhundert beginnend, verfolgt er die Wandelungen der Komposition bis ins 16. Jahrhundert. Das Material ist groß, wenn auch natürlich keineswegs vollständig und einigermaßen durch den Zufall bestimmt, wie dem Verf. diese oder jene Publikation zu Gesichte kam.

Im 2. Kapitel des 2. Teiles ist von der berühmten Anbetung Rogers van der Weyden in München ausführlich die Rede, deren Be-

deutung und Wirkung auf die deutsche Kunst der Verf. hoch, aber kaum zu hoch schätzt. Das 3. Kapitel beschreibt die deutschen Bilder des 15. Jahrhunderts. Hier ist nicht viel Wichtiges übersehen. Das vierte, verhältnismäßig magere Kapitel ist der Plastik desselben Zeitraums gewidmet.

Auf Grund des historisch geordneten Materials wird eine ästhetisch urteilende Schilderung der Entwicklung versucht, wobei die einzelnen Motive, wie der Schauplatz, die Mutter, Joseph, der Stern, nacheinander betrachtet werden.

Im Schlußkapitel wird in Dürers Anbetung, dem Gemälde von 1504 in Florenz, die Krönung der deutschen Bemühungen, die Lösung der Aufgabe gefeiert. Der Verf. bleibt bei diesem einen Werke Dürers, er hat sich nicht das interessante Thema gestellt, die Entwicklung der Komposition in des Meisters Schaffen zu verfolgen. *Friedländer.*

Architektur.

Eugène Lefèvre-Pontalis. L'architecture gothique dans la Champagne meridionale au XIII[e] et au XVI[e] siècle. Paris, Picard, rue Bonaparte 82. 1904. 8°, 181 S., mit zahlr. Abb.

Die Champagne hat in romanischer Zeit keine eigene architektonische Schule gehabt und noch ihre Gotik war stark beeinflußt von den Nachbarschulen der Bourgogne, der Ile-de-France und des deutschen Ostens. Sind doch charakteristische Züge, z. B. das Festhalten am Stützenwechsel — in Verbindung mit dem gebundenen System — und die Türme mit vier Giebeln germanischen Ursprungs. Dennoch war hier seit etwa 1160 (Chorbau von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons) bis zum Ende des 13. Jahrhunderts ein wahrhaft klassischer Boden, von dem starke Anregungen auf das Pariser Zentrum und bis an die Grenzen der abendländischen Kultur ausgegangen sind. Ein Erkennungszeichen champagnisch(-burgundischen) Einflusses: jene die ganzen Gebäude umziehenden inneren Laufgänge unter den Fenstern der Abseiten und Chorkapellen.[1])

Lefèvre-Pontalis meistert sein Thema als der große Kenner, der er ist. Sein Wort ist kurz und klar, sein Tempo schnell; im Vorbeigehen werden zahlreiche Attributionen vorgenommen (S. 6, 11, 21, 28, 30, 35

[1]) Der Einfluß der champagnischen Plastik ist außer in Bamberg, von wo er übrigens auf Magdeburg weitergewirkt zu haben scheint, auch in Metz und Mainz zu spüren. In Mainz wird insbesondere die treffliche Statue eines Baumeisters (jetzt im Kreuzgang des Doms, vom Ostlettner stammend) von Friedrich Schneider mit Recht mit den Atlanten der Reimser Kathedrale in Verbindung gebracht.



Anm. 2). Das wichtigste nach dieser Seite ist die früher[2]) von ihm begründete Zuweisung des wunderschönen südlichen Querhauses von Soissons (Kathedrale) an den Meister des Chores von Saint Remy in Reims. Mit diesem ist dann wahrscheinlich wieder der Schöpfer des Chors von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons ein und dieselbe Person (vgl. L. Demaison, Les chevets des églises N.-D. de Châlons et St.-Remy de Reims, Extr. du Bull. archéol. 1899, S. 8, 26, dazu Revue de l'art chrétien 1903, S. 380).

Wenn übrigens der Chor von Châlons, wie Demaison aus den Quellen folgern zu müssen glaubt, wirklich das älteste Werk dieser Reihe und schon seit 1157 in Bau gewesen ist, so wäre das wichtig auch für die Geschichte der Plastik. Denn wir haben ja ein Portal Chartreser Typs an der Südfassade dieser Kirche. Obwohl es zerstört ist, sieht man, daß es in der feinen ziselierenden Art gearbeitet war, die für die ganze Gruppe (Chartreser Westportal und was dahin gehört) charakteristisch ist (Abb. der l. Seite in dem schönen, viel neues Abbildungsmaterial bietenden Werk Gabriel Fleurys, Études sur les portails images du XIIe siècle, Mamers, 1904, fol., S. 151).

Ist es nun wahrscheinlich, daß dieses noch ganz im Geiste des gotischen Archaismus gearbeitete Portal viel späteren Datums ist als der Chor, an dessen Kapitellen das frühgotische, ins Breite, Rundliche, Ausgeglättete strebende Blattwerk bereits so auffallend hervortritt, wenn auch das scharfzackige, dichtplissierte noch daneben steht?

Den genialen Schöpfer von Saint-Urbain in Troyes identifiziert L.-P. mit Jean Langlois, jenem Johannes Anglicus, der schon in einer Papstbulle von 1267 — 1263 begann erst der Bau! — als »quondam magister fabrice ipsius ecclesie Sancti Urbani« bezeichnet wird (vgl. neuerdings Lefèvre-Pontalis' Aufsatz im Bull. monum. 1904, 93 ff.).

Der zweite Abschnitt des Buchs ist der Baukunst der Südchampagne im 16. Jahrhundert gewidmet. Das Interesse dieser wertvollen Studie liegt nicht zum wenigsten darin, daß überall die Verbindungslinien von der glänzenden Spätkunst von Troyes zur Kunst des 11.—14. Jahrhunderts gezogen sind (vgl. S. 42 und Anm. 2, 48, 50f., 53, 55f., 59f., 61f., 68, 72, 76); insbesondere erscheint jener Johannes Anglicus als der Vorläufer des style flamboyant (S. 56).

Der gradlinige Chorschluß von St.-Jean, St.-Pantaléon und St.-Nicolas in Troyes wird aus dem Platzmangel in den engen Quartieren der großen Stadt erklärt.

Zum Schluß sei bedauert, daß die ausgezeichneten Schriften Lefèvre-

---

[2]) In seinem für die Geschichte der Gotik grundlegenden Werke: L'architecture religieuse des XIe et XIIe siècles dans l'ancien diocèse de Soissons, Paris 1894—98.

Pontalis' bei uns so wenig bekannt sind; eine große Zahl von Aufsätzen des Unermüdlichen sind in Zeitschriften vergraben, sogar eine gar stattliche Monographie de la cathédrale de Noyon (publ. in der Bibl. de l'école des Chartes). Wärs nicht an der Zeit, daß L. seine kleinen Schriften gesammelt herausgäbe? *Vöge.*

Giulio Ferrari, La Scenografia. Cenni storici dall'evo classico ai nostri giorni. Con 16 incisioni e 165 tavole zincotipiche, in-12° di XXIV e 326 pagine. Milano, Ulrico Hoepli 1902.

Das vorliegende Buch verdient in doppelter Hinsicht Beachtung: weil es zuerst die Geschichte der Theaterdekoration in ihrer Entwickelung bis auf die Gegenwart darzulegen unternimmt, und weil sein Verfasser selbst durch praktische Betätigung in dem fraglichen Kunstzweige mit dessen Erfordernissen durchaus vertraut ist. In den ersten beiden Kapiteln, die der Verfasser gleichsam nur als Einleitung zu dem eigentlichen, die italienische Szenographie seit der Zeit der Renaissance behandelnden Gegenstand seiner Arbeit betrachtet, gibt er in aller Kürze eine Übersicht der bekannten Nachrichten über die klassische Bühne, sich dabei vorzugsweise auf Puchsteins Buch und Stracks Rekonstruktionen stützend, ferner nach d'Anconas klassischem Werke „Le origini del teatro italiano" — eine Notiz über die Inszenierung der mittelalterlichen Mysterienspiele. Erst mit der Renaissance, der das 3. Kapitel gewidmet ist, beginnt die Entwicklung der modernen Szenographie, namentlich unter dem Einfluß der von den großen Quattrocentomeistern begründeten und ausgebildeten Linearperspektive. Hier macht uns Ferrari vor allem mit den historischen Nachrichten bekannt, die Augenzeugen über die frühesten theatralischen Aufführungen an den verschiedenen Fürstenhöfen überliefert haben und schließt daran die schriftlichen und zeichnerischen Anweisungen und Darstellungen der „Männer vom Fache", — Architekten vom Rufe eines Peruzzi, Serlio und Sabbadini von Pesaro (Verfassers der frühesten Spezialschrift über den Gegenstand unter dem Titel: Pratica di fabricare scene e machine nei teatri, Ravenna 1638). Wir ersehen aus letzteren, welche Fortschritte in der Struktur der Bühne, in der Erzielung von Beleuchtungseffekten, in der Verfeinerung der Verwandlungsmechanismen und Theatermaschinerien erzielt, und welche künstlerische Vollendung der Dekorationen — dank der vollkommenen Beherrschung und Handhabung der Perspektive — erreicht worden war. Als einzige in Realität bestehende Zeugnisse dafür führt uns der Verfasser am Schlusse dieses Kapitels das olympische Theater Palladios,

eine Rekonstruktion der antiken tragischen Bühne nach den Regeln Vitruvs, sowie Aleottis Teatro farnese in Parma vor, das letztere insofern interessanter, weil es bei unleugbarer Abhängigkeit vom Baustil Palladios, sich von jedem Gedanken einer Nachbildung antiker Muster freihält und uns somit das Bild der Bühne der Renaissance auf dem Kulminationspunkt ihrer künstlerischen und technischen Ausbildung vor Augen führt.

Das 4. Kapitel schildert das goldene Zeitalter der architektonischen Szenographie im 17. und 18. Jahrhundert. Die gesteigerten Forderungen der Theateraufführungen bedingen eine radikale Umwandlung der Bühne durch Einführung der beweglichen Kulissen und Versatzstücke, zu deren Handhabung die Erfindung ebenso sinnreicher wie komplizierter Mechanismen nötig wurde, der sich Genies vom Schlage eines Bernini, Torelli u. a. m. widmen. Der künstlerische Teil der Aufgabe findet seine berufensten Meister in den großen Malerarchitekten, den sog. Prospektmalern, Quadraturisten, die ihre Kunst durch ganz Europa verbreiten. Es genügt auf die Namen Andrea Pozzo, die Glieder der Familien Ribbiena und Gallieri, G. Vigarini bis herab auf G. B. Piranesi, den genialsten unter ihnen allen hinzuweisen, dessen Einfluß die Bühnendekoration durch die ganze zweite Hälfte des Settecento bis in die 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts unterworfen war, und zwar weniger durch direktes Eingreifen als durch das Vorbild seiner unzähligen, eine unerschöpfliche Phantasie bekundenden Kompositionen. Im folgenden Kapitel gibt uns Ferrari einen durch reiche Illustration unterstützten Überblick darüber, wie diese für flüchtige Augenblicke bestimmte Schöpfungen, von der ersten hingeworfenen Skizze bis zum grandiosen, pompösen Dekorationsstück ausreiften. Dabei weist er auf die malerischen Prospekte hin, wie sie sich noch heute in manchen Städten Oberitaliens (Piacenza, Parma, Modena, Ravenna), an die Rückwand des Hofes gemalt, durch das offene Hausportal präsentieren, als den einzigen Rest, der sich von all jener Pracht der Theaterprospekte erhalten hat, aber auch von Jahr zu Jahr mehr verbleicht. — In den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts erobert der Neuklassizismus auch das Gebiet der szenischen Dekoration. Der Meister, der in der letzteren die Wandlung hervorbringt, ist der Venezianer P. Gonzaga, 1831 in St. Petersburg als kaiserlicher Hofdekorateur in hohem Alter verstorben. In seiner Richtung wirken in Italien Fr. Fontanesi aus Reggio, P. Landriano in Mailand, A. Basoli in Bologna, um nur die Häupter der Schulen zu nennen. Ihren Arbeiten, sowie denen der Meister des Romantizismus, der den Neoklassizismus um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ablöst, eines Couhi und Solmi in Bologna, Magnani in Parma, C. Ferrario in Mailand und Dom. Ferri

aus Bologna, der um 1850 in Paris mit seiner Kunst Triumphe feierte, geht unser Verfasser im 6. Kapitel nach, während im folgenden neben der Charakteristik der lebenden Hauptvertreter die alphabetischen Verzeichnisse aller Künstler des Faches in den Schulen von Toskana (mit Einschluß Roms), Bologna (samt Modena, Parma Reggio, Ferrara), Venedig, Piemont, Mailand, und — als allerdings etwas dürftig ausgefallener Anhang — ein Überblick der Szenographie des übrigen Europa und ihrer vornehmsten Meister geboten wird. Eine Bibliographie der Werke über Perspektive von Piero della Francesca bis auf die Gegenwart (warum nicht auch jener über Szenographie?) schließt das Buch Ferraris, dem die reiche Illustration besonderen Wert verleiht. Diesem wäre es übrigens bei dessen durchaus ernsten Charakter nur zu statten gekommen, wenn die Wiedergabe eines nicht geringen Teils der bildlichen Beilagen in knalligem blauem und rotem Lichtdruck vermieden worden wäre.

C. v. F.

Malerei.

Ludwig Lorenz. Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. — Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 55. Heft. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1904. 86 S.

Der Verfasser reiht die Madonnen Dürers in historischer Folge aneinander und vergleicht sie nach Typus und Bewegungsmotiv. Da der Meister die Aufgabe im Gemälde, im Kupferstiche, Holzschnitt und in der Zeichnung wieder und wieder, auf jeder Stufe löste, berührt der verständige Beurteiler fast alle Wendungen und Wandlungen in Dürers Laufbahn. Und weil die Gleichheit des Vorwurfs die Aufmerksamkeit auf die Abweichungen der Gestaltung konzentriert, überblickt der Leser des anspruchslosen Textes recht bequem die Entwicklung der Auffassung und der Formensprache. Im einzelnen enthält das Heft wenig Neues, aber auch wenig, das zu Bedenken Anlaß geben könnte. In der Hauptsache werden die in der jüngeren Literatur allgemein gewordenen Anschauungen bestätigt. Nicht genügend, wie mir scheint, hat der Verfasser die wichtigen Ermittlungen Ludwig Justis berücksichtigt. Dürers Versuch, den Frauenkopf nach einem Kanon zu gestalten, hat doch sein Madonnenideal hie und da, direkt und mittelbar bestimmt. Im Schluß verwertet der Verfasser seine Erfahrungen bei der Prüfung einiger zweifelhafter oder bezweifelter Holzschnitte. *Friedländer.*

Skulptur.

Frida Schottmüller, Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat. München, F. Bruckmann A.-G., 140 S. in gr. 8° mit 62 Abbildungen.

Unter den Arbeiten, die in letzter Zeit den großen Entdecker zum Gegenstand der Betrachtung gemacht haben, gebührt der vorliegenden ein ausgezeichneter Platz, — objektiv, weil sie Seiten des künstlerischen Wesens Donatellos zu systematischer Darstellung bringt, die von seinen bisherigen Biographen außer acht gelassen oder nur im Vorübergehen gestreift waren, — subjektiv, weil unsere junge Kollegin gerade die für ihre Klarlegung so wertvollen, ja entscheidenden Talente der feinen Beobachtung, sinnigen Deutung und einfach schlichten Darstellung als Erbteil ihres Geschlechts in ganz hervorragendem Maße in den Dienst ihrer Aufgabe stellen konnte. In der Tat ist besseres zur Physiologie (sit venia verbo!) und Psychologie der Schöpfungen des Meisters bisher nicht gesagt worden. Was uns hier vom künstlerischen Werdegang Donatellos, — von der progressiv verfeinerten Erkenntnis der Menschengestalt nach formaler und geistiger Seite hin, von der Entwicklung der Darstellungsprobleme sowohl in der Freifigur als im Relief, von dem stetigen Ausreifen der Faktoren des Raumes und der Form in der Durchbildung des letzteren, von der organischen Präzisierung und der stofflichen Differenzierung in der Behandlung der Einzelformen einerseits, — andrerseits von der, parallel mit der Vervollkommnung der formal-technischen Ausdrucksmittel beständig wachsenden psychologischen Durchdringung und Vertiefung der verschiedenen Typen und der im Zusammenhang mit diesem Streben stattfindenden, rastlos immer wieder vorgenommenen Umbildung sowohl derselben als der kompositionellen Gestaltung des Stoffes auseinandergesetzt wird, gehört nicht bloß zum feinst Beobachteten und Empfundenen, was wir bisher vernommen; es geht insofern darüber hinaus, weil es in systematischen Zusammenhang mit der Entwicklung des Künstlers gebracht ist, weil diese dadurch als eine völlig einheitliche, psychologisch folgerichtige erwiesen wird, die in bewußtem, unablässigem Streben nach Vervollkommnung, im heißen Suchen nach dem wurzelt, was er in der Welt der äußeren Erscheinung und des inneren Erlebens als Wesentliches, als Wahrheit erkannt hatte.

»Nicht künstlerische Erwägungen im engsten Sinne bestimmen Donatello. Das Sichtbare, Charakteristische, Überzeugende wollte er in der Kunst erobern; er wollte erzählen, so überzeugend, wie das Leben, wie die Natur selbst. Dazu waren ihm die Erforschung von Raum, Funktion und stofflicher Charakteristik die Hilfsmittel. Deshalb sind

seine Werke immer von höchstem künstlerischen Gehalte, trotz formaler Mängel am Detail.« — Diese Leitsätze werden von der Verfasserin an die Spitze ihrer Darlegungen gestellt, auf sie hin wird des Meisters Werk in seiner Entwicklung durchgeprüft. Das erste Kapitel behandelt seine Reliefs. Schon im frühesten an der Nische der Georgsstatue, tritt er als erster an das Problem der Raumdarstellung heran, vervollkommt sie im Herodiasrelief (Siena), in der Marmorgeißelung (Berlin), der Madonna bei Dr. Weisbach, bei Mr. Shaw, und in der Himmelfahrt am Brancaccigrabmal durch die Mittel der vertieften Perspektive, der Verkürzung, Überschneidung und der Richtungskontraste, bis er im Liller Herodiasrelief vollständige Raumillusion erreicht, die er in der Schlüsselverleihung (South-Kensington) noch durch die Anwendung der Untensicht steigert, — nicht als erster, denn Masaccio hatte ihr Prinzip schon in seinem Trinitätsfresko (S. Maria Novella) in die Kunst eingeführt.«[1]) Später — nach seiner Paduaner Kampagne — steigert Donatello das »disotto in su« noch weiter in einigen der Reliefmedaillons der Sakristei von S. Lorenzo.[2])

Während sowohl die Paduaner Reliefs als die der Kanzeln von S. Lorenzo für das Problem des Raumes keine neuen Hilfsmittel über die schon erreichten ins Treffen führen, bieten sie dagegen für die psychologische Interpretation der Sujets den Kulminationspunkt der Kunst unseres Helden dar: die seelische Erregung flutet in diesen Spätwerken durch ganze Menschenmassen, nicht mehr sind Einzelfiguren, im besten Falle kleine Gruppen ihre Träger (wie in den Reliefs früheren Datums). Damit

---

[1]) Florenz also, nicht Padua, wie gewöhnlich behauptet wird, ist seine Wiege; nach Padua gelangt es erst durch P. Uccellos dortige (heut untergegangene) Arbeiten. Als frühestes datiertes Beispiel einer Darstellung in Untensicht, führt die Verfasserin Paolos di Stefano thronende Madonna von 1426 im rechten Schiff von S. Miniato an.

[2]) Die Verfasserin scheint unsere Datierung derselben gelten zu lassen (Medaillons mit den Johannesszenen nach, alles übrige vor Padua; vgl. L'Arte VI, 375). Das literarische Zeugnis, worauf wir uns a. a. O. berufen, findet sich in einigen Versen des im Cod. Magliab. VII. 8, 1121 enthaltenen Lobgedichtes auf Florenz und die Medici aus den Jahren 1459—1464, worin es von der alten Sakristei in S. Lorenzo heißt:

Vide la sagrestia chon magnitudine
Tal ch'ammirarla avea nel chor piacere
Di chi l'a fatta et fa chon dolcitudine.

Mögen sich die Worte des letzten Verses auf den Bauherrn (was wahrscheinlicher ist) oder auf die ausführenden Künstler beziehen, in jedem Falle besagen sie, daß zu jener Zeit noch an dem Werke gearbeitet wurde. Da nun dessen Architektur lange vollendet, ja selbst die dekorative Ausstattung noch zu Lebzeiten Brunelleschis weit vorgeschritten war (s. unsere Brunelleschimonographie S. 161 und 194), so kann es sich nur um die Vollendung der letzteren, die durch Donatellos Berufung nach Padua unterbrochen worden war, und dabei — aus stilistischen Gründen — nur um die Reliefs mit den Geschichten aus dem Leben Johannis d. Ev. handeln.

antizipiert der Meister Probleme des Cinquecento und erreicht — zum mindesten in den Paduaner Reliefs — eine Klarheit der Darstellung, wie sie jenes selten aufweist. In diesem Zusammenhang kommt die Verfasserin auf die Tonskizze der Geißelung und Kreuzigung (South-Kensington) zu sprechen, und weist zuerst nach, daß ihr ein drittes Feld rechts fehlt, sowie daß ihre jetzige Umrahmung einer späteren Zeit angehört.

Ein folgender Abschnitt legt die Darstellung der einzelnen Gestalt im Relief dar. Er ist besonders reich an feinen wie scharfen Apperçus, die den Leser in die intimen Geheimnisse donatellesker Kunst führen und ihn zu weiterer Enthüllung derselben anregen. Ihr Ziel: »das einheitliche Sehen des Ganzen in der klarsten Ansicht«, wird in der fortschreitenden Entwicklung seiner Werke dargelegt. Namentlich ist hier die Analyse der Verkündigung, der Cantoriareliefs, der Bronzegeißelung (im Louvre und in Berlin), der beiden Pietàs in Padua und in South-Kensington, sowie die Würdigung der Arbeiten für die Sakristei von S. Lorenzo »als frappanter Ausdruck des neuen Renaissancegefühls gegenüber den Gewölbemalereien der Gotik«, endlich der Nachweis der stetig aufsteigenden Linie im Reichtum der verwendeten Motive und in den Mitteln ihres Gebrauchs bis zu den Reliefs der Lorenzokanzeln hervorzuheben.

Der zweite Hauptteil unseres Buches ist der Freifigur gewidmet. Im einleitenden Abschnitt wird ihre allgemeine Entwicklung von der relativen Gebundenheit der Statuen am nördlichen Domportal und an Or S. Michele bis zur letzten Steigerung der freien und natürlichen Bewegung in den Täuferstatuen zu Venedig und Siena und der h. Magdalena im Baptisterium von Florenz verfolgt. Hier findet auch die Judithgruppe, »die schwerste Aufgabe kompositioneller Art, die Donatello gestellt worden ist«, ihre Würdigung. Interessant ist die am Gipsabguß gewonnene Feststellung, daß der Moment zwischen dem ersten und zweiten Schlag dargestellt ist. Das Werk wird von der Verfasserin der letzten Florentiner Epoche zugeteilt. Es sei uns gestattet, hier unsere abweichende Ansicht kurz zu begründen. Die absolute Eliminierung des »Schönheits-Koeffizienten« in den nachpaduanischen Arbeiten entscheidet u. E. für die Datierung der Judith vor 1443. Bei ihr ist die »Linie« noch mitbestimmender Faktor der Komposition; die Formenschönheit, das harmonische Abwägen der Massen spielt hier noch mit; es fehlt ihr »die momentane Bewegung, schäumend und zuckend bis zum Paroxysmus«, es fehlt das »Groteske« der Schöpfungen nach 1453, — sie ist zu »monumental« für diese Schaffensperiode. Auch das »wirksame Mittönen der Antike«, das die Verfasserin an der Gruppe hervorhebt, ist nach 1453 nicht mehr denkbar, ebensowenig die antikische Dekoration. Die schlanken, kleinköpfigen

Putten am Sockel gehen mit denen der Evangelistentondi in der Sakristei von S. Lorenzo, nicht aber mit den gedrungenen, großköpfigen an den Kanzeln ebendort zusammen.

Im folgenden Kapitel wird das Verhältnis zwischen Körper und Gewand in den Werken Donatellos analysiert. Nicht vom Aktstudium kam er — und die übrigen Bahnbrecher des Quattrocento — zu der natürlichen Bewegung der bekleideten Figur, sondern von der Antike her. In den Lösungen der Aufgabe, zu denen ihn unablässiges Forschen führte, offenbart sich sein Fortschritt, sowohl in der Charakterisierung der Motive durch das Gewand, als in der des Stofflichen bei dem letzteren. Es ergibt sich dies aus der Durchprüfung seiner einschlägigen Schöpfungen, von den zwei Prophetenstatuetten am Domportal und dem Marmordavid im Bargello an, durch den h. Marcus, den Ritter Georg, den Evang. Johannes, den h. Ludwig, bei dem zuerst »Ernst gemacht wird, mit der Forderung, dem Gewand seine Selbständigkeit in räumlicher und stofflicher Hinsicht zu gewähren«, den Täufer für Orvieto, worin das eben erwähnte Problem nicht nur zuerst vollkommen gelöst, sondern auch zur Akzentuierung des Bewegungsmotivs ausgenutzt erscheint, bis zu den gerade nach dieser Richtung grandiosen Statuen des Zuccone und Jeremias und den das Prinzip in abgeklärter Schönheit versinnlichenden Statuen im Santo zu Padua.[3]) Eine gleiche, stetig fortschreitende Vervollkommnung gilt auch für die Darstellung der Gewandfigur im Relief. Hier wird besonders der plastische Schmuck für die Sakristei von S. Lorenzo hervorgehoben als »erste ganz renaissancemäßige Reliefdarstellungen der bekleideten Figur, die der Illusion des Stofflichen und der Klarlegung der Bewegung in gleichem Maße gerecht werden«. Bei der Verkündigung in S. Croce wird an das feine Urteil Vasaris erinnert, worin das Entscheidende, Neue — Klarheit der Körperbewegung geeint mit Schönheit des Faltenwurfs — treffend betont erscheint. Endlich werden noch die Madonnenreliefs auf das Streben, die Formen sorgfältig durchzubilden, zu differenzieren, zu teilen durch-

3) Hier erwähnt die Verfasserin auch die vier Evangelisten (nicht Heiligenstatuen!), deren Stuckmodelle, für die Ausführung in Bronze oder Marmor geschaffen, schon Billi im Querschiff (nicht in der Vierung!) von S. Lorenzo anführt. Noch Burkhardt sah sie an Ort und Stelle, denn in der ersten Auflage des Cicerone S. 598 sagt er darüber: »die vier Stuckfiguren an beiden Enden des Querschiffs von S. Lorenzo (oben) erscheinen wie flüchtige Improvisationen für einen Zweck des Augenblicks und dürfen unbeschadet dem Ruhm Donatellos verschwinden«. Trotz dieses herben Urteils bleibt ihr Verlust sehr zu bedauern — waren es doch Arbeiten des großen Meisters! Sie wurden — wie wir aus dem Munde des seit fünfzig Jahren seines Amtes waltenden Prete sacrista von S. Lorenzo erfuhren — bei Gelegenheit der letzten Erneuerung des Innern der Kirche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aus ihren Nischen entfernt und zerfielen bei dieser in wenig sorglicher Weise vorgenommenen Operation in tausend Stücke.

genommen; denn auch bei ihnen — namentlich den späteren — tritt das Gewand als wesentlich mitbestimmender Faktor in Wirkung.

Gegenstand des nächsten Abschnittes bildet der nackte Akt. Er tritt im Werk des Meisters gegen die gewandete Figur zurück, nur vier selbständige Arbeiten solcher Art (abgesehen von den kleinen Puttenfiguren) hat er geschaffen: die beiden Kruzifixe, den Bronzedavid und — gemeinsam mit Rosso — den Isaak am Campanile. Die Verfasserin weist bei den frühesten Akten in Proportion und Formbehandlung den unmittelbaren Zusammenhang mit der Antike nach, wobei das Verhältnis des Meisters zur letzteren durch eine Reihe tiefer Beobachtungen präzisiert wird. Erst später gewinnen die Natureindrücke hier die Oberhand, wofür der Vergleich der beiden Gekreuzigten lehrreich erscheint.[4]) Für die Putten — namentlich die Sieneser — wird besonders fein hervorgehoben, wie die Illusion des Lebens hier vielmehr auf der intimen Wiedergabe der kindlichen Geste als der Präzisierung der Einzelform beruhe, und wie — um die Illusion des kindlich Unentwickelten zu erreichen, mit erstaunlichem künstlerischen Takt nur die Formen gegeben werden, die für den Bewegungseindruck entscheidend sind.[5])

Raummangel verbietet uns leider darauf, was in einem folgenden Kapitel ergänzend zu dem vorangehenden über die Aktdarstellung im Relief und den Halbakt ausgeführt wird, einzugehen. Wir wenden uns zum Schlußabschnitt der von »Formdurchbildung und donatellesker Psychologie« handelt. Er bietet gleichsam eine Zusammenfassung von höherem Standpunkt genommen; die »anschauliche Erkenntnis«, die der große Pfadfinder im Laufe von sechs Dezenien erobert hat, und die in der Präzisierung der Einzelform ihren Schwerpunkt findet, wird an der Reihe seiner Schöpfungen nachgewiesen. Für die Durchbildung des männlichen

---

4) Wenn die Verfasserin behauptet, durch Zahlungsberichte sei die Mithilfe Giov.'s da Pisa am Paduaner Kruzifixe erwiesen, so beruht dies auf einem Mißverständnis. Jener »M°: Zuan so compagno« (Gloria, p. 4), der im Januar 1444 Metall für den Guß des Werkes übernimmt, ist Giovanni Nani, 1443 — gleichzeitig oder etwas vor Donatello — für die Ausführung der Steinhauerarbeiten am Chorlettner usw., nicht aber für die Mitarbeit an den Bronzewerken nach Padua berufen. Giov. da Pisa tritt erst anfangs 1446 mit den übrigen »garzoni« in Aktion (Gloria, p. XX); dazumal war aber das Kruzifix schon vollendet, denn Mitte 1447 wird Giov. Nani für dessen vor einiger Zeit gearbeitetes, aber erst jetzt in Gebrauch genommenes Piedestal bezahlt. In ihrem chronologischen Prospekt hat die Verfasserin übrigens diese Daten richtig angegeben (s. S. 127).

5) Die Verfasserin — wie auch Bode im Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1902, S. 77 — spricht von drei Putten Donatellos unter den fünf am Taufbrunnen. In Wirklichkeit sind dort seit Jahren bloß vier vorhanden (zwei fehlen), und von diesen nur zwei von Donatello — eben die mit den kranzumwundenen Muscheln als Basis (die übrigen zwei unzweifelhaft von Turini). Der dritte Putto, den Donatello für das Werk lieferte, wird wohl mit dem kürzlich ins Berliner Museum gelangten identisch sein!



Typus in seinen verschiedenen Varianten war das Leben sein Vorbild und Lehrmeister; für die Typen der Frau, des Jünglings und Kindes ist er — in Körper und Kopf — mehr von der Antike abhängig. Der Grund davon wird geistvoll dargelegt, die Tatsache namentlich an den Madonnen treffend exemplifiziert. Den Gipfelpunkt der Formdurchbildung bezeichnen die Arbeiten für Padua und die Statuen der Spätzeit (Täufer in Venedig und Siena, h. Magdalena, Judith): die Formen sind bis ins Detail hinein in ihrer Funktionsbedeutung erkannt, die Illusion des Stofflichen nach jeder Richtung vollkommen erreicht, die psychologische Differenzierung in Tiefe und Intensität des Ausdrucks auf schier unglaubliche Höhe gesteigert. (Erasmo di Narni!) Manches weniger befriedigende in den Santostatuen ist auf Rechnung von Schülerhänden zu setzen.)[6] Mit einer feinsinnigen Darlegung der Um- bezw. Weiterbildung, die das Kind im Verlaufe von Donatellos Entwicklung erfährt, und mit dem Nachweis der seelischen Vertiefung bei der Behandlung erzählender Stoffe, wie der immer wieder aufgenommenen Verkörperung bestimmter Typen (Täufer, David) schließt dieser Abschnitt, dem die Verfasserin auf einigen Seiten noch eine Zusammenfassung der Ergebnisse ihrer Forschungen und eine Würdigung der »Tat« ihres Helden folgen läßt.

Wir können von der ausgezeichneten Arbeit der Verfasserin nicht Abschied nehmen, ohne noch mit Dank der sorgfältigen »chronologischen Tabelle« im Anhang zu gedenken, wodurch nunmehr die vielfach lückenhafte in der letzten Vasariausgabe ersetzt wird. *C. v. Fabriczy.*

Kunsthandwerk.

Chefs-d'œuvre d'Art Japonais par **Gaston Migeon.** Paris, Ateliers photomécaniques D. A. Longuet (1905). Folio.

Die goldenen Zeiten für das Sammeln japanischer Kunstgegenstände sind vorüber. Wer jetzt noch derartiges erwerben will — und die Staatsmuseen werden sich dieser Pflicht nicht entziehen können, wenn sie das Versäumte nachholen wollen — der muß auf einen harten Kampf gefaßt sein. Das zeigte schon die Versteigerung Gillot im Jahre 1904. Dafür aber beginnt sich auch endlich das Urteil über das, was wirklich wertvoll an den japanischen Kunstwerken ist, zu klären, so daß die Gewähr für eine gute Anlage des Geldes gestiegen ist.

[6]) Die Bestimmung der in diesem Zusammenhange erwähnten Bronzebüste des Bargello auf Contessina de' Bardi, Gattin Cosimo Medicis, läßt sich nicht aufrecht erhalten, da sie sieben Jahre nach Donatello starb. Neuerdings ist ihre Identifizierung mit Ginevra Cavalcanti, der Gattin seines Bruders Lorenzo in Vorschlag gebracht worden.



In dieser Hinsicht ist das vorliegende Werk geeignet, wesentliche Dienste zu leisten. Denn da es auf seinen 100 Lichtdrucktafeln eine Auswahl von über 1100 Gegenständen aus den verschiedensten Arten des Kunstbetriebes vorführt, die durchaus mit feinstem Verständnis ausgewählt sind, und dabei durch den billigen Preis von 75 Franken jedem, der sich mit Japan zu beschäftigen hat, leicht zugänglich ist, so vermag nicht mehr die Entschuldigung zu ziehen, daß man sich eben unter japanischer Kunst etwas ganz anderes denke, nämlich jene übertrieben zierliche, wohl immer gedankenreiche, aber durch die zu starke Betonung des Technischen handwerksmäßig gewordene Behandlungsweise, welche die japanische Kunst wohl in Europa bekannt gemacht hat, doch aber nur ein Erzeugnis der mit dem 18. Jahrhundert bereits beginnenden Verfallzeit gewesen ist.

Wie der japanische Künstler der guten alten Zeit stets vor allem auf eine kräftige, dabei im höchsten Grade persönliche Wirkung ausgegangen ist, seine unglaublich entwickelte Technik also nur als Mittel für den Ausdruck ganz bestimmter künstlerischer Absichten benutzte, die jedem Gegenstande sein ganz besonderes individuelles Gepräge verliehen, das kann man hier in leichtem Überblick lernen. Jede solche Schöpfung prägt sich ohne weiteres dem Gedächtnis ein und bekundet sich dadurch als ein echtes Kunstwerk, dessen Bedeutung weit über die technischen Vorzüge hinausgeht.

An den Anfang sind die Zeichnungen und Holzschnitte gestellt, auf nicht weniger als 21 Tafeln, die 116 Gegenstände enthalten. Da sind buddhistische Malereien des 11. und 12. Jahrh. (Nr. 4, 5), ein kraftvoller Setzschirm von Keno Yeitoku (18), andere aus dem 17. Jahrh. (30, 31, 33, 38, 43, 44), die besonders zierlichen Blumendarstellungen Sotatsus (42, 57, 71), ein Schirm von Hokusai (73), eine Schneedarstellung von Sansetsu (76), eine Genreszene von Kiyonaga (96); unter den Holzschnitten ein schöner Kiyonobu (84).

Die Holzskulpturen hätte man vielleicht noch zahlreicher gewünscht, doch wird man dafür durch die Wiedergabe der großen frühen Kolossalfigur aus dem Louvre (118) und das wunderbare Bildnis eines sitzenden Priesters (142) entschädigt.

Dann folgen Masken, weiterhin Lacke. Unter den frühen sind die Nrn. 214, 218, 230 hervorzuheben, ferner der Korin Nr. 279. Die Töpfereien lassen natürlich am meisten die Farben vermissen; immerhin ist es erwünscht, hier koreanische abgebildet zu finden (426, 431), sowie schöne Kenzans (487, 500 fg). Das Porzellan spielt eine geringere Rolle.

Für die Kenntnis der Entwickelung des Stichblattes ist die hier abgebildete Reihe (Nr. 564—685 auf 8 Tafeln) sehr belehrend. Unter



den Bronzen befindet sich ein archaisches Stück (688); neben einem chinesischen Spiegel (706) auch japanische (694 fg.) und die interessante Reihe von kleineren Tieren aus dem Besitz von Ch. Haviland. Den Beschluß machen einige Waffen und eiserne Tiere mit beweglichen Gliedmaßen.

Reich ist die Zahl der Netskes aus Holz und aus Elfenbein, der Schwertzieraten und der Messergiffe. Endlich ist auf den Tafeln 90—98 eine große Menge ausgewählter Stoffe abgebildet.

Mit Ausnahme zweier Stücke sind alle aus Pariser Sammlungen entnommen. Freilich ist auch in dieser Stadt das Verständnis für den eigenartigen Reiz und die besondere Schönheit der japanischen Kunsterzeugnisse zuerst gepflegt und unausgesetzt genährt worden.

W. v. Seidlitz.

Kunsttopographie.

Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst. Von **August Prokop.** — Druck und Kommissionsverlag von R. Spies & Co., Wien 1904. Vier Bände mit einer Karte, 1660 Text- und Vollillustrationen, genealogischen Tabellen, chronologischen Baudaten usf.

Österreich entbehrt trotz dem mehr als fünfzigjährigen Bestande seiner k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale noch immer auch nur der Anfänge einer wissenschaftlichen Kunsttopographie. An Vorarbeiten und zum Teil recht verdienstlichen Anläufen fehlt es ja nicht. Aber ihre Ergebnisse liegen in den zahlreichen Jahrbüchern und Mitteilungen jener Kommission, dann der Altertumsvereine, in allen Zeitschriften der Kunst- und Weltgeschichte zusammenhanglos verstreut, so daß es selbst dem Einheimischen schwer wird, sich in kunsttopographischer Hinsicht ein verläßliches Bild seiner nächsten Umgebung lückenlos zu verschaffen.

Der Fehler liegt darin, daß die amtlich bestellten Konservatoren ihre viel zu weit ausgedehnten Bezirke nur im Nebenamt verwalten. Es fehlt eben vor allem auch an Geld und hängt, so seltsam es in diesem Falle klingen mag, von der privaten Wohltätigkeit und dem Opfermute einzelner ab, um zu zeit- und kostspieligen Aufnahmen zu gelangen.

Daß unter solchen Umständen jede Arbeit, wie immer sie auch beschaffen sein mag, als Vorstoß willkommen sein muß, ist klar. Denn von Fehlern wimmelt es ja über österreichische Kunstverhältnisse in allen Kunsthandbüchern, nicht zumindest auch z. B. in Ebes Cicerone. Mit

Recht hat man den in erster Linie dazu berufenen österreichischen Forschern deshalb stets den Vorwurf gemacht, daß sie zu wenig über ihr Heimatland selbst arbeiten und veröffentlichen.

Es ist deshalb immer zu begrüßen, wenn sich beherzte Männer finden, welche die großen materiellen Schwierigkeiten einer solchen Arbeit auf sich nehmen und kühn in die Bresche springen, wie es der Verf. getan. Dazu kommen die unleugbar hohen Anforderungen, welche an Werke wie etwa das vorliegende unbedingt gestellt werden müssen. Denn bei den großen Kosten, die allein seine reiche Ausstattung erfordert, ist eine Wiederholung eines derartigen Experimentes auf Jahre hinaus ausgeschlossen. Wenn man überdies bedenkt, daß hierzu ebensosehr ein genauer und verläßlicher Kenner aller archivalischen Quellen wie ein technisch geschulter Praktiker und nicht zuletzt ein genauer, gewissenhafter Beobachter der fortschreitenden wissenschaftlichen Forschungen bis in ihre letzten Ergebnisse unbedingt erforderlich ist, so wird man es von vornherein für menschenunmöglich halten, daß ein einzelner ein ganzes Land allein in gleichmäßiger Gründlichkeit zu durchforschen vermag. Am allerwenigsten, wenn er wie der Verf. als Professor der technischen Hochschulen (zuerst in Brünn, dann in Wien), zugleich eine Zeitlang auch als Direktor des Mährischen Gewerbemuseums und vor allem als ausführender Architekt auf vielen Gebieten gleichzeitig sich umfassend betätigt hat.

In diesem jahrzehntelangen Fleiß, mit welchem der Verf. in zäher Tatkraft seiner schwierigen Aufgabe nachging, in der darin lebhaft bekundeten Liebe zu seiner engeren Heimat liegt die Größe der Arbeit und auch der Grund, warum sie jede eingehendere Kritik entwaffnet. An einem Lebenswerke nörgelt man nicht, auch wenn man es anders wünscht. Überdies ist sich der Verf. seiner Verantwortlichkeit vollkommen bewußt und nennt dieses 1492 Druckseiten umfassende Werk ausdrücklich bloß eine Studie und ein Nachschlagewerk. Diesen Anspruch kann es erheben, wenngleich es betreffs der letzteren Absicht bedauert werden muß, daß die vom Verf. selbst gewünschte Umarbeitung des Stoffes nicht zustande kam.

Der erste Band dieses groß angelegten und ungewöhnlich reich illustrierten Werkes behandelt das Mittelalter bis hinunter in die Vorgeschichte, dann namentlich den romanischen Stil, den Burgenbau und die bedeutenden Reste frühmittelalterlichen Kirchenbaues (Kloster Bruck bei Znaim, Welehrad, Trebitsch, Tischnowitz) mit einer topographischen Aufzählung aller Bauwerke und zahlreichen weitausgesponnenen Vergleichen mit außermährischen Arbeiten, auch Seitenblicken auf Handel, Gewerbe und Kunsthandwerk. Es liegt nun in der Natur eines der-

artigen Unternehmens, dem staatlich unterstützte Ausgrabungen nicht von Schritt zu Schritt zur Seite gehen, daß gerade für jene älteste Zeit jeder Tag neue Überraschungen bringen und die besten Hypothesen umstürzen kann. So haben die jüngsten Nachforschungen in Welehrad, der heißumstrittenen Grabstätte des hl. Methodius und der Residenz der großmährischen Herrscher, neuerdings ergeben, daß der vom Verf. seinerzeit rekonstruierte Plan der alten Kirchenanlage einer Richtigstellung bedarf.

Mit noch größerer Spannung wird man den zweiten Band zur Hand nehmen, der die Gotik behandelt. Gibt es da doch noch eine Unzahl einschneidender ungelöster Fragen, deren Durchforschung von großer Bedeutung wäre. Leider ist es auch dem Fleiße des Verf. nicht gelungen, die sagenhafte Beteiligung Heinrichs von Gmünd am Bau der Brünner Jakobskirche auf sicheren Grund zu stellen. Ebenso bleibt die Gestalt des hervorragendsten Brünner Steinmetzen Anton Pilgram verschwommener, als man nach seiner so bedeutsamen Beteiligung an der Wiener Stephanskirche vermuten durfte. Der Verf. beklagt bei diesem Anlasse freilich mit gutem Grunde das vorläufige Schweigen archivalischer Nachrichten und den Zeitmangel, der ihm versagte, deren Spuren nachzugehen. Er trifft sich darin mit unserer Anschauung, daß es infolgedessen eigentlich verfrüht ist, eine Gesamtgeschichte zu schreiben, so lange es noch an einer genügenden Zahl verläßlicher Monographien fehlt. Mähren ist einerseits an Bauwerken, andererseits an Archiven ja so reich, daß noch manches Menschenleben an ihre Durchforschung gewendet werden muß. Überdies kann die strenge Stilkritik mit der Beschränkung auf die Grenzen eines Landes — das noch dazu den Charakter eines Durchzugslandes trägt — sich nie zufrieden geben. Gerade diese Abhängigkeit aber von der Entwicklung andernorts steigert die Schwierigkeiten, wenigstens für den einzelnen, fast ins Unüberwindliche.

Der dritte Band ist der Renaissance, der vierte dem Zeitalter der Barocke gewidmet, welch letzteres für Mähren wie für andere Teile Österreichs die Glanzzeit bedeutet. Nie hat die Kirche und die große Zahl reichbegüterter Adelsgeschlechter mehr getan als damals. Was die Boskowitz, Bukuwka, Zierotin begonnen, setzen die Liechtenstein, Dietrichstein, Rottal, Althan u. s. v. a. fort. Es ist die Zeit der Fischer von Erlach, Fontana, Gran, die neben anderen auch in Mähren wirken, das bewundernswerte Ringen zwischen wälscher und deutscher Kunst, ein wahrer Frühling für den Schloß- und Kirchenbau, der in Frain, Austerlitz, Butschowitz usf., in Olmütz, Kremsier, Brünn, ja in allen Teilen des Landes eine mächtige, früher nie beachtete Baubewegung zutage fördert. Es ist das Verdienst dieses Werkes, ohne wesentlich neues beizubringen, doch darauf zum ersten Male im Zusammenhange hingewiesen

zu haben. Zahlreiche, zum teil recht gute Abbildungen unterstützen hierbei die Beschreibung in zweckdienlicher Weise. Besonders willkommen sind auch die Grundrißaufnahmen zahlreicher Gebäude.

Betrachtungen über die Malerei und Bildhauerei sollen das Bild der Baukunst ergänzen. Hier wächst nun trotz der Nähe der Zeit die Schwierigkeit ins ungemessene mit der Zahl der Arbeiten ohne Künstlernamen und der Künstlernamen ohne Arbeit. Schon ein Blick in das Namensverzeichnis überzeugt, daß es noch angestrengter Arbeit bedarf, um die so umfassende Vorarbeit des Verf. in alle Einzelheiten zu verfolgen. Betreffs des bedeutenden Freskomalers Thaddäus Supper mag deshalb nur nebenbei bemerkt werden, daß es einen Trebitscher Maler dieses Namens nicht gab und es wohl auch nur ein Irrtum ist, anzunehmen, dieser 1712 in Müglitz geborene Künstler sei schon mit vier oder fünf Jahren in die Lehre gekommen.

Man müßte noch größere Arbeit wie der unermüdliche Verf. selbst leisten, wollte man jede seiner Angaben in dieser Weise kritisch prüfen. Sein Zweck war ja auch vielmehr, sagen wir, ein agitatorischer: er wollte sein Heimatland, dessen Kunstschätze bisher viel zu wenig bekannt, geschweige denn geschätzt waren, weiten Kreisen rühmen. Mit der Liebe eines begeisterten Sohnes. Das ist ihm gelungen, und dafür gebührt ihm Dank und Anerkennung. *Julius Leisching* (Brünn).

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Ambrosoli, Solone. Atlantino di Monete Papali Moderne. Con 200 fotoincisioni. Milano. Ulrico Hoepli. L. 2.50.

Atti del Congresso internazionale di scienze storiche. (Roma, 1—9 Aprile 1903.) Volume VII. Atti della Sezione IV: Storia dell' Arte. Roma. Ermanno Loescher & Co. Fr. 12.

Bergner, Heinrich. Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Mit 2 Tafeln in Farbendruck und Autotypie sowie über 500 Abb. im Text. Lieferung 5 und 6 (Schluß). Leipzig. Chr. Herm. Tauchnitz. M. 5 und 3.

Brunn. Heinrich Brunns kleine Schriften. Gesammelt von Heinrich Bulle und Hermann Brunn. 2. Band. Zur griechischen Kunstgeschichte. Mit 69 Abbildungen. Leipzig und Berlin. B. G. Teubner.

Craig, E. Gordon. Die Kunst des Theaters. Berlin und Leipzig. Hermann Seemann Nachfolger. M. 1.50.

Dresdener Jahrbuch 1905. Beiträge zur bildenden Kunst. Herausgegeben von Karl Koetschau und Fortunat von Schubert-Soldern. Mit Lichtdrucktafeln und Textabbildungen. Dresden. Wilhelm Baensch.

Hevesi, Ludwig. Rudolf von Alt. Variationen. Wien. Carl Konegen.

I Monasteri di Subiaco. I. **P. Egidi,** Notizie storiche. **P. Giovannoni,** L' architettura. **F. Hermanin,** Gli Affreschi. II. **Vincenzo Federici,** La Biblioteca e l' archivio. Roma. A cura e spese del Ministero della pubblica istruzione. Jeder Band L. 15.

Petkowić, Wladimir. Ein frühchristliches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München. Inauguraldissertation. Halle a. S. C. A. Kaemmerer & Co.

Schmarsow, A. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter, kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhang dargestellt. Leipzig und Berlin. B. G. Teubner.

Sirén, Osvald. Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 20.

Wehner, Heinrich. Über die Kenntnis der magnetischen Nordweisung im frühen Mittelalter. Berlin. C. A. Schwetschke & Sohn.



Romanische Wandgemälde der Abteikirche S. Pietro bei Ferentillo.

Von **August Schmarsow.**

Von den gewohnten Wegen unsrer italienischen Studienfahrten etwas abseits liegt an der Straße von Terni nach Spoleto, sechs Kilometer jenseits Ferentillo in Val Nerina die alte Abteikirche der Benediktiner S. Pietro, deren Inneres sozusagen von oben bis unten mit Wandmalereien aus verschiedenen Zeiten bedeckt ist. Nur wenige Forscher scheinen sie überhaupt zu kennen, und das Urteil über die ältesten und wertvollsten Bestandteile ist, bis auf eine allzu rücksichtsvolle und deshalb unbeachtet gebliebene Stimme, ein gänzlich verfehltes, das dringend der Berichtigung bedarf. Erst eine zutreffende Zeitbestimmung des ursprünglich das ganze Langhaus und wahrscheinlich auch das übrige erfüllenden Bilderzyklus vermag den Überresten dieses umfassenden Denkmals der Malerei ihre volle Bedeutung für die Geschichte der Kunst und ihren Platz in der Entwicklung zu sichern.

Als im Laufe der sechziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts(?) die Familie Ancajani, in deren Besitz die Abtei schon lange übergegangen war, das Kirchendach erneuern ließ, um das Innere vor weiterem Verderben zu schützen, kamen oben zwischen den Fenstern unter der Tünche, die sie versteckt hatte, Wandmalereien zum Vorschein. Giovanni Battista de Rossi hat wohl das Verdienst, ihre sorgfältige Freilegung veranlaßt zu haben. Aber bei dem ersten Besuch interessierten ihn mehr die sechs antiken Sarkophage, die hier und da zu christlichen Grabstätten verwertet waren, — der eine zeigt die Eberjagd Meleagers, wenn auch nur zur einen Hälfte leidlich erhalten, der andere, leider zerbrochene, schon jene Genreszenen auf Segelboten spielender Eroten, wie sie auch altchristliche Mosaiken in römischen Basiliken wiederholen, — und die Fragmente von Reliefplatten mittelalterlicher Steinmetzarbeit, die zu einem Altaraufbau gehört zu haben scheinen, den Hildericus Dagileopa, ein Longobardenfürst, gestiftet, und Magister Ursus als sein Werk bezeichnet hat[1]. Einer jener antiken Sarkophage, mit Herkulesarbeiten und Einzelfiguren unter

[1]) Bullettino di archeologia christiana 1875 p. 155 ff.

flachgehaltener Arkadenstellung, enthielt die Gebeine des Gründers der Benediktinerabtei, Herzog Farualdus II. von Spoleto, der nach Angabe der spät darüber gemalten Inschrift (XVII. Jh.) im Jahre 728 als Abt des Klosters S. Pietro gestorben ist. Dieses Datum verleitete de Rossi zu der Angabe, auch die Wandgemälde seien aus dieser Zeit. „Cette abbaye fut construite au huitième siècle par Faroalde, duc de Spoleto, et c'est vers le même temps que les murailles de l'église furent recouvertes de fresques représentant tout le grand cycle biblique, de la Genèse au Nouveau Testament.“[2])

Diese Datierung entstand also durch die Annahme, der Bau der Kirche selbst sei noch der ursprüngliche, der Gründung des 728 hier unweit des Hochaltars bestatteten Farualdus. Aber schon dies ist ein Irrtum, dem sich der heutige Stand der Forschung von vornherein wiedersetzt: nur einzelne Bestandteile mit antiken Gesimsstücken oder antikisierendem Skulpturenschmuck mögen bewahrt oder wiederverwertet sein. »L'église a la forme oblongue des anciennes basiliques; elle se termine par une abside«, heißt es freilich unter de Rossis Einfluß noch in einem folgenden Bericht von Descemet (8 Dec^{br} 1878. Bullet. ed. franç. Paris 1880. p. 60 f.). Aber die weitere Beschreibung fügt hinzu: »elle est flanquée de deux petites chapelles« — d. h. zu den Seiten der Chortribuna befinden sich zwei Nebenabsiden, die sich gegen die Kreuzflügel öffnen, so daß die charakteristische Benediktineranlage mit zwei quadratischen Kapellen neben dem Mittelquadrat des Querhauses entsteht. Und ferner: »sur l'angle gauche de l'édifice, vers l'extrémité s'élève un clocher qui ne parait-pas antérieur au XIe siècle«. Ja, zur Bestätigung noch die historische Notiz: »L'abbaye fut d'abord consacrée à l'apôtre Pierre et à saint Grégoire, puis aux saints apôtres Pierre et Paul«.

Wir können diesen Wechsel der Titulatur sofort chronologisch verwerten: das Seitenportal des Langhauses, der ursprüngliche Haupteingang vom Klosterhof her, enthält links und rechts an den Pfosten die Gestalten der Apostelfürsten: links Petrus mit dem Schlüssel, barfuß, rechts Paulus mit dem Schwert, beschuht. Die kleinen, ungeschickt hoch und hülflos angebrachten, vom Steinmetzen aus dem Werkstück herausgemeißelten Figuren sind Zeugen einer, in diesen Gegenden vielleicht etwas zurückgebliebenen, Skulptur des 12. Jahrhunderts, mit denen Beispiele zu Spoleto verglichen werden können. Nun aber befindet sich eine andre Reliefdarstellung des hl. Petrus, allem Anschein nach aus derselben Lombardenwerkstatt, hoch oben am Glockenturm als Schmuckstück zwischen

[2]) Bulletin d'archéologie chrét. ed. française, Paris 1879. p. 136 (IVe. Année, séance 1 dec. 1878).



den Fenstern eingelassen. Und hier sind zu demselben Zweck, rein dekorativer Art, in der bekannten nachlässigen, nicht streng symmetrischen Verteilung zwischen dem Ziegelmauerwerk zwei Arten von Marmorskulpturen verwertet: antike, wie z. B. die Hälfte einer Aschenurne, mit Tür zwischen Säulen unter Guirlandengehänge, deren andere Hälfte im Innern der Kirche eingelassen ist, — und sogenannte »longobardische«, d. h. mit Bandgeschlinge in geometrischer Musterung aus ganz flacher Reliefarbeit, deren Beziehung zu »byzantinischer« Tradition wohl nicht mehr zweifelhaft sein kann, und deren Verbreitung hier in der Sabina bis unmittelbar an die Tätigkeit der Cosmaten herabreicht. Es sind ohne Zweifel Fragmente von Chorschranken, die beim Neubau der Kirche wegfielen, und ganz verwandt ist mit ihnen noch die flache Arbeit der Platten, die den Namen des Magister Ursus tragen; genauer eines Pfostens mit seitlichen Rillen zum Einfügen der dünnen Platten, die dazwischen die Schranken bildeten, und einer solchen Platte, mit dem Namen jenes Longobardenherzogs Hildericus. Dieser Altar scheint (vielleicht als Laienaltar) im vorderen Teil der Kirche seinen Stand gehabt zu haben, wo in der Achse des Seiteneingangs vom Kloster her und der ursprünglich gewiß kleineren Tür an der Frontseite noch heute Stumpfe antiker Säulen aus dem Boden ragen und mit der Aufmauerung dazwischen die Stätte bezeichnen mögen. Die ganze reich geschmückte und vielfach durchbrochene Anlage des Glockenturms bezeugt aber eine verhältnismäßig späte Entstehungszeit im entwickelten romanischen Stil.

Für uns jedoch bleibt dieser Bestandteil ebenso weit außer Betracht, wie die später veränderte Chorpartie und die erst im 15. Jahrhundert eingewölbte Vierung, wo nur die Grenzpfeiler der ehemaligen Apsis und ihre lichte Weite von nahezu fünf Metern noch einen Anhalt zur Rekonstruktion des romanischen Baues gewähren. Für die Frage nach dem Alter der frühesten Bilderreihen ist allein das Langhaus entscheidend: es bildet einen einzigen großen Raum, ohne Säulen oder Pfeiler zur Trennung eines Mittelschiffes und seiner Abseiten. Die Länge vom Eingang bis an den Triumphbogen beträgt 27,34 Meter, die Breite von einer Umfassungsmauer zur anderen 7,94, also nahezu 8 Meter. Je sieben Fenster durchbrachen einst die Obermauern in nicht ganz regelmäßigen Abständen. Es ist also eine vereinfachte romanische Klosterkirche, die von Anfang an für den Zyklus von Wandgemälden bestimmt gewesen sein muß, je mehr sie weiterer Gliederung der Wände und der Arkaden in der Mitte entbehrt.

Um so wichtiger ist die Tatsache, daß die Malerei selbst mit bewußter Entschiedenheit die Aufgabe der rhythmischen Gliederung aufnimmt. Sie beginnt oben an der Längswand mit der Herstellung eines



Bogenfrieses und ganz überraschender Ausfüllung der Lunetten, die dadurch entstehen: jedes dieser Bogenfelder ist durch perspektivisch gemaltes Stabwerk, wie etwa das Rohrdach einer Pergola von unten gesehen sich ausnimmt, in einen eigenen luftigen Raum verwandelt, und darin steht oder fliegt irgend ein Vogel, der sich dort oben im eigenen Element ergeht. Diese Luftbewohner sind nicht so anspruchsvoll und ausführlich gemalt, wie die stolzierenden Pfauen in der Renaissance, aber in schlichter Färbung und summarischer Behandlung doch so sicher hingesetzt, daß nur an die Nachahmung eines altererbten Dekorationsmotives gedacht werden kann, für das wir heutzutage allein auf pompejanische Beispiele, wieder allzu herausfordernden Wesens, verweisen können. Dieser Fries in S. Pietro bei Ferentillo will keine perspektivisch-realistischen Bravourstücke auftischen, nicht das Auge des Beschauers vexieren und die Raumphantasie zu unterhaltendem Spiel einladen, sondern nur der rhythmischen Gliederung der Fläche dienen und zugleich der befreienden Wirkung, die der Ausblick in die Luftregion droben über den ernsten Bildern gewähren muß. Dies aber wird mit der ganzen idealen Unbefangenheit altchristlicher Katakombenkunst geleistet, indem sich zu der ersten Bogenreihe noch eine zweite gesellt, diesmal kleiner und abwärts gerichtet, und solcher Lage entsprechend nicht mit Luft, sondern mit Wasser gefüllt, in dem sich delphinartige Fische bewegen. Mag jene obere Reihe den Kenner der altchristlicher Kunst, wie Giovanni Battista de Rossi, an die Deckenmalereien der Katakomben erinnert haben, so daß er das Alter dieses ganzen Zyklus darnach möglichst früh, auf das achte Jahrhundert bestimmte, diese zweite Reihe von schwimmenden, schnellenden, tauchenden Fischen, in denen immer die Bogenlinie lebendige Gestalt gewinnt, belehrt uns vielmehr, daß schon ein bewußter Fortschritt in der Entwicklung der romanischen Kunst zugrunde liegt. Vergleichen wir den gemalten Bogenfries zunächst mit einer romanischen Arkadenreihe über den Säulen im Mittelschiff oder in einer Empore, so schneiden die Platten der Säulenkapitelle jedesmal mit ihrer Horizontallage die Schwingung der Bogenlinie unvermittelt ab. Es bleibt ein scharfer Gegensatz, ein harter Kampf zwischen der Geraden und der Kurve, zwischen wagerechter Lage und freibewegtem Umschwung bestehen. Eben dieser Widerspruch ist hier aufgehoben oder doch vermittelt, indem die Bogenlinie sich durch die Horizontale hindurch nach unten fortsetzt und in kürzerem Umschwung wieder aufsteigend, abermals durch die Horizontale hindurchgeht. Die größeren Bögen oben, die kleineren unter der Wagrechten, ergeben so einen lebendigen Rhythmus, dessen fortlaufende Wellenlinie hier die beiden Elemente, der Luft und des Wassers, miteinander verbindet. Nehmen wir zu diesen ästhetischen Gedanken noch die spielende Herr-



schaft über die perspektivische Untensicht des ganzen Frieses, so kann gar nicht daran gezweifelt werden, daß hier ein Erbteil aus der Spätantike vorliegt, zugleich aber eine eigene Erfindung der romanischen Kunst auf italienischem Boden, die sonst gerade hier weniger Freiheit und Reichtum des eigenen Schaffens aufzuweisen hat als im Norden, in Frankreich oder in Deutschland.

Mit diesem gemalten Bogenfries aber ist die Gliederung der Wand mittels vor- und zurückspringender Teile nur ganz oben eingeleitet, noch nicht beendet. Unter ihm folgt die Fensterreihe und die erste Bilderreihe: acht Darstellungen und sieben Öffnungen. Auf der glatten, von keinem Fenster mehr durchbrochenen Wandfläche, darunter sollten noch zwei Reihen von Bildern Platz finden, und zwar, soweit sich aus den erhaltenen Szenen und aus dem übrigbleibenden Raum erschließen läßt, jede Reihe zu elf oder gar zwölf etwas schmäleren Darstellungen. Diese Verschiebung gegen die obere Reihe der Fensterregion wird künstlerisch wieder ausgeglichen durch perspektivische Mittel. Unter den Fenstern läuft ein Gesims mit Konsolen hin; dies wird zwischen den Bildfeldern von vortretenden Säulen getragen, die in heller Marmorfarbe sich gegen den dunkel gehaltenen Grund, die Schattentiefe, abheben. Ihre Stämme sind teils senkrecht kanneliert, teils mit Spiralwindungen umzogen. Verkröpftes Gebälk über den Kapitellen, in schräger Ansicht gemalt, wie vorgekröpfte Postamente unter den Basen erhöhten diese kräftig gliedernde Wirkung, die nur durch unverständiges Überschmieren von späterer Hand hier und da veruntreut worden ist. Auch hier vermögen wir allein auf ähnliche Erscheinungen in der pompejanischen Wandmalerei zurückzuweisen, wenn auch zweifellos in byzantinischen Kirchen, wie z. B. im Hagios Demetrios zu Thessalonike (vgl. Texier & Pullan, Byzantine Architecture, Taf. XVIII f.) das Fortbestehen der spätantiken Tradition im christlichen Kunstbetrieb bezeugt wird.[3]) Es ist wieder ein bezeichnendes Beispiel für die Pflege der Malerei und aller ihrer Kunstmittel, bis in die Dekoration hinein, bei den Klöstern des Benediktinerordens, als deren Mittelpunkt wir Montecassino zu denken gewöhnt sind.

Als Schlußstück in dieser Reihe raumgliedernder Faktoren, die eine wohlüberlegte Disposition des Bilderkreises in sich aufnehmen sollten,

---

3) Auf der anderen Seite empfangen die perspektivischen Bravourstücke im Lichtgaden der Basilika S. Piero a grado bei Pisa durch unser Beispiel in Valnerina willkommene Erklärung. Vor allen Dingen aber leuchtet die Wichtigkeit der umbrischen Wandgemälde mit perspektivischer Scheinarchitektur als Rahmengerüst eines Bilderzyklus ein, wenn man sich an den Versuch von O. Wulff erinnert, solches Verfahren in der Oberkirche zu Assisi aus dem Vorbild von Miniaturen herzuleiten. Repert. XXVII p. 239 ff.



muß endlich die Ausmalung des Triumphbogens hervorgehoben werden. An den Mauerpfeilern begegnen uns die großartigsten Überreste einer architektonisch-plastischen, meist grau in grau gehaltenen Malerei; die ganze Üppigkeit der Formensprache und die Häufung der Motive, wie die Spätantike sie darbot, tritt uns hier entgegen, so daß diese unteren Fragmente mit ganzen und halben Figuren von Heiligen dazwischen (Petrus rechts vom Altar zerstört, Paulus links erhalten) an die Bestrebungen eines Mantegna im späteren 15. Jahrhundert gemahnen. Darüber in der Leibung des Bogens und an der Stirnseite außen erscheinen Bestandteile, die keinen Zweifel über den Zusammenhang der romanischen Kunst mit den damals noch zahlreich erhaltenen Monumenten altchristlicher und vielleicht auch karolingischer Zeit übrig lassen. An der Stirnseite perspektivisch gemalte Säulenarchitektur, deren tragende Glieder schlank wie Kerzen gebildet sind, daß man meinen könnte, es seien die sieben Leuchter der Apokalypse, durch die wir ins Allerheiligste hindurchschauten. Und in der Leibung der große, prächtig gefärbte, perspektivisch behandelte Mäanderfries, den wir auch in den Wandgemälden der Reichenau wiederfinden, wie in der Apsis von S. M. la Libera bei Carinola unweit Sessa, wo die Abhängigkeit von Monte Cassino ebenso klar ist, wie in S. Angelo in Formis.

Nun aber befindet sich oben im Scheitel des Bogens ein Rund in diesem Mäanderfries, wie ein Medaillon, ja eine Fensteröffnung gedacht, und hier erscheint die große Hand des Allmächtigen, wie hineingestreckt aus der Höhe. Und diese Rechte Gottes segnet in griechischer Form. Das ist eine entscheidende Tatsache, die für den byzantinischen Urquell dieser Überlieferung um so größere Beweiskraft erhält, als sie noch einmal an wichtiger Stelle wiederkehrt: auf einem der letzten erhaltenen Bilder der untersten Reihe der anderen Wand, beim Einzug Christi in Jerusalem, wo das Antlitz des Herrn besonders groß und ganz von vorn gegeben ist, wie in voller Majestät.

Darnach war der Maler Descemet, der für de Rossi Durchzeichnungen nach den aufgedeckten Malereien gefertigt hat, auf viel richtigerem Wege als de Rossi selbst, wenn er aussprach: »Le peintre était, je crois, un des nombreux élèves de l'école greco-latine, qui domina en Italie jusqu'au XIVme siècle; son procédé technique le prouve amplement. Il rappelle le faire des maîtres mosaïstes, avec le formalisme hiératique des anciennes oeuvres byzantines. — Les contours de toutes les figures sont marqués par un large trait noir, comme sur les mosaiques antérieures au XIIIe siècle.«

Noch entschlossener lautet das Urteil über das Fresko in der Nebentribuna, vom Hochaltar aus links. Vor einem ausgespannten Teppich



thront überlebensgroß die Madonna mit dem Jesuskind in reich verziertem Kleide auf den Knien. Zu ihrer Rechten steht ein Erzengel mit dem Szepter, zu ihrer Linken eine jungfräuliche Heilige mit Zweig (Descemet hält auch sie für einen Engel) und zu ihren Füßen kniet, unter dem Schutz dieser Patronin, in kleinem Maßstab die Figur des Stifters der Kapelle, ein Abt des Klosters mit der Mitra auf dem Haupt und einem roten Pluviale um die Schultern, in dem kreisrunde Medaillons mit dem einköpfigen Adler in streng heraldischer Zeichnung eingewebt sind. »Cette fresque par le style et l'exécution semble remonter au XIIe siècle; elle est antérieure à l'école de Giotto.«

Damit sind wir an dem entscheidenden Punkt für die eigentlich kunsthistorische Einordnung. Diese Malerei der Madonnenkapelle ist die späteste Zutat, die aus der ersten Periode der Ausmalung erhalten ist. (Einige aufgereihte Heiligengestalten an der inneren Stirnwand des Triumphbogens im Chore sitzen zu hoch und sind so eingestaubt, daß man sie kaum genügend erkennen kann; doch sind auch sie romanisch, mit Namensinschriften in senkrechter Reihung der Buchstaben neben sich.) Und diese thronende Madonna mit dem Abbas mitratus zu ihren Füßen ist sicher aus dem 12., vielleicht gar aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Sie ist nicht allein früher als die Schule Giottos, sondern auch früher als Duccio und Cimabue, früher als Jacopo Torriti[4]) und seine Genossen in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi. Nicht die Beziehung zur altchristlichen Kunst, die Giovanni Battista de Rossi und seine archäologischen Mitarbeiter suchten, sondern die Beziehung zu der besser bekannten späteren Kunstperiode, zur Vorgeschichte Giottos ist das bedeutsame Moment, auf das es hier ankommt. Die Wandgemälde im Langhaus der Abteikirche von S. Pietro bei Ferentillo sind Werke des reinsten romanischen Stiles auf italienischem Boden. Sie zeigen uns jenen umfassenden Bilderzyklus von der Schöpfung der Welt bis zur Passion Christi in einer früheren Redaktion als jene unter sich so ungleichartigen Malereien in S. Francesco. Hier in der Benediktinerabtei bei Ferentillo war der Madonna nicht die Chorapsis, sondern die Nebenapsis zur Linken des Hochaltars geweiht, aus persönlicher Verehrung eines Abtes, noch ehe der überschwängliche Madonnenkultus die vornehmste Stelle für sie und ihren Lebenslauf in Anspruch nahm. Gerade deswegen besitzen diese Überreste im Langhaus von S. Pietro in Valnerina eine so außer-

---

[4]) Der Ort Torrita, nach dem sich dieser römische Künstler wohl benennt, liegt nicht, wie M. G. Zimmermann (Giotto, I 269,1) meint, in Toscana, unweit Montepulciano, sondern im Patrimonium Petri, am Tiber, unweit Poggio Mirteto, d. h. in der Gegend der Cosmaten um Civita Castellana und Fara Sabina.



ordentliche, fast einzigartige Wichtigkeit für die Geschichte der romanischen Malerei in Italien.

Hoch oben in der Fensterregion beginnt an der Längswand, links vom Laieneingang, die Schöpfungsgeschichte. Schon dies erste Bild (2,60 m br.) ist ein Unikum ganz eigener Art. Zwei schwebende Engel mit großem Schriftblatt zwischen sich geben unten vorn das Programm: Ī PRINCIPIO |CELV̄ ET TERRA(E) FECIS|SE FIGV|RAM. Hinter dem Schriftblatt in der Mitte erheben sich zwei rote Stützen, die einen nach unten gewölbten, ebenso roten Halbkreisbogen tragen. Hier erscheint die Gestalt des bartlosen Schöpfers, in weißem Gewand, eine Schriftrolle in der Linken, also der Logos. Er erhebt die Rechte weisend nach links und blickt abwärts in die Tiefe. Innerhalb der Sphäre erscheinen die Sterne und zwei größere Himmelskörper, die wir wohl als Sonne und Mond ansprechen dürfen. Außerhalb des roten Bogens aber schwebt in dem Blau des Äthers rechts ein grau in grau gemalter Ball, mit dem wir allein auskommen müssen, da das entsprechende Objekt links zerstört ist, gerade dasjenige, auf das sich die befehlende Handbewegung des Weltordners richtet. Die Kreisform rechts zeigt uns das Innere einer Halbkugel. Aus dem Zentrum der Kalotte gehen strahlenförmige helle Streifen bis an die Peripherie und zwischen ihnen erscheint in der Mitte die ebenfalls licht gemalte Gestalt eines Jünglings mit erhobenen Armen, im Laufschritt nach rechts hinaus. Das soll, dem Wortlaut der Inschrift entsprechend, offenbar das Himmelsgewölbe sein, mit seinem Träger darinnen, während wir leider nicht mehr zu sehen bekommen, wie der Künstler die Gestalt der Erde, terrae figuram, wiedergegeben hat. Jede andere Erklärung, wie etwa die Scheidung von Licht und Finsternis, die Erschaffung der Himmelskörper usw. würde ja nicht mit dem Text des Programms, das die Engel zeigen, in Einklang stehen; sonst könnte man meinen, der Uranos sei schon durch die Sphäre mit Sternen, Sonne und Mond, aus der die Gestalt des Schöpfers hervorkommt, hinreichend bezeichnet. Die Figur des Logos mit ovalem Antlitz und schlichter Gewandung ist noch sehr klassisch resp. altchristlich, die schwebenden Engel mit flatternden Zipfeln bezeugen jedoch den entwickelten romanischen Stil so bestimmt, wie bei Niccolò Pisano an der Kanzel zu Pisa trotz aller Nachahmung der Antike ganz ähnliche Faltenmotive.

Das zweite Bild, zwischen dem ersten Fensterpaar, gibt die Schöpfung des Menschen, die G. B. de Rossi (Bull. IV. 1879 pl. XII.) publiziert hat. Der ebenso bartlose Schöpfer mit Schriftrolle in der Linken sitzt auf einer grün, rot, weiß geränderten Sphäre, deren Inneres wieder blau ist wie der Grund der Bildfläche. Er erhebt die Hand gebietend, und von seinen Lippen geht ein Strahl zum Munde des rechts auf einem

Erdhügel gelagerten Menschen, neben dem HADAM geschrieben steht. Unterhalb dieser Gestalt liegen vier gewundene Muscheln, die nur die Paradiesesströme bedeuten können. Hinter dem Erdklos und hinter dem Schöpfer erhebt sich je ein kleiner Baum, in der Mitte zwischen den beiden Hälften des Bildes wächst ein größerer mit braunem Stamm und gelben Früchten zwischen den grünen Blättern, offenbar der verhängnisvolle Baum, der hier schon zwischen beiden Parteien die Wage hält, ja als Dominante das Gleichgewicht der beiden Bildhälften beherrscht. Ganz ähnlich ist die Komposition mit der Erschaffung Evas, unter der wir lesen: † SIC PRIMOGENITI COSTA HEVA ... Aus der Seite des schlummernd zurückgesunkenen Mannes geht die Büste des Weibes hervor, mit erhobenen Händen der Gebärde des Schöpfers entsprechend. Da die Bildfläche etwas größer war, ist nur der Baum zur rechten breiter ausgeführt.

Noch breiter ist der Zwischenraum bis zum folgenden Fenster, der einen ebenso seltenen wie charakteristischen Vorgang schildert: Die Namengebung aller Tiere durch den Menschen. Adam steht nackt auf einem Felsblock, der aus dem grünen Grunde hervorragt, wo einzelne rote und weiße Blumen aufgereiht sind. Links kriecht die Schlange heran, gucken die Köpfe von Pferd, Rind, Hirsch usw. herein, während das Schwein, das soeben aufgerufen wird, wie aufrecht hängend unter der Hand des Gebieters seine Stimme erschallen läßt.[5] Rechts der Widder, die Ziege, das Dromedar, der Adler — rot, und fast einem Greifen ähnlicher, aber doch ein Vogel, wie Gans, Reiher oder Kranich, die wir unter den großen unterscheiden, während unter den kleinen von links wohl die Schnepfe heranschießt.

Das fünfte Bild ist gänzlich zerstört, muß aber den Sündenfall dargestellt haben; denn das folgende zeigt die Ertappung der Flüchtlinge im Gebüsch. Gott schreitet gewaltig von links herein und streckt die Hand gegen Adam und Eva aus, die zur Linken unter dem Baum im Grünen kauern. Das siebente Bild gibt die Vertreibung aus dem Paradiese sehr merkwürdig: die hohe Umfassungsmauer, über der hinten noch andere Bauten hervorragen, erfüllt die Fläche und öffnet in der Mitte ein rotumrandetes Tor mit flachem Halbkreisbogen, in der Größe der wirklichen Fenster der Kirche. In diesem Rahmen sehen wir die Ausstoßung: eng gedrängt die drei Gestalten. Ernst und ältlich der Engel, Adam stark bewegt im Schreiten, mit schmerzlichem Ausdruck in den Zügen, Eva voll und üppig, in blonder, fast junonischer Schönheit, sich anschmiegend (nur

5) Vgl. die Rolle des Schweines in dem Monatszyklus, besonders in den Portalskulpturen der Comasken in Oberitalien und longobardischen Besitzungen sonst.



die Büste ist erhalten, aber besonders wertvoll für den Stilcharakter). Das letzte ganz zerstörte Feld muß die Arbeit der ersten Familie enthalten haben; denn die zweite Reihe an derselben Wand setzt links mit dem Opfer des Brüderpaares Kain und Abel ein. Nur der Altarstein in der Mitte mit der Flamme darauf und die vorderen Beine der links und rechts knienden Jünglinge sind erhalten.

Außerordentlich lebhaft, wie ein Ausbruch des eigenen Temparamentes einer wilderen Generation, ist die Darstellung des Brudermordes, die zu den beiden notwendigen Personen noch einen entsetzten Zuschauer fügt. Im Lauf von links her holt Kain mit dem Stecken aus; Abel ist schon zu Boden gestürzt und hält kniend die Hand vor die Augen. Auf den Stab gestützt steht der Dritte dabei, doch wohl ein Hirt, nicht Adam selber, die Hand erhebend, aber nicht eingreifend, wie vom Schreck gebannt. Künstlerisch betrachtet, ist dieser Lückenbüßer und Eindringling sehr wichtig, als ruhiger Widerhalt gegen die stürmische Bewegung und als Abschluß der Gruppe in ihrem festbegrenzten Rahmen. — Auch diese roten Randstreifen sind perspektivisch behandelt, die Öffnung in der Wandfläche zu betonen.

Daneben überrascht es, in der folgenden Metope nur eine einzige mächtig große Gestalt zu sehen, die in weitem nachflatterndem Gewande nach rechts ausschreitet und nach oben schaut. Es ist Noah, zu dem Jehova redet. Er erhält, wie das folgende lehrt, den Befehl zum Bau der Arche.

Hier sitzt (XII) Noah links auf hohem Thron und leitet mit seinen Angaben die Arbeiter, die Bretter zu behauen und die Pfosten zusammen zufügen. Die Komposition verläuft wieder mehrfigurig der Grundlinieparallel.

Den Einblick in das Innere der Arche, wie in ein Gemach mit Dachrand oben gewährt das XIII. Feld. Drinnen sitzt Noah mit seiner Familie ganz von vorn gesehen am Tisch, wie es scheint, die Botschaft der Taube empfangend.

Auf dem folgenden sehen wir Abraham vor den drei Engeln knien, die ihm die langersehnte Verheißung bringen. Das XV. enthält die Opferung Isaaks, wo wenigstens der Patriarch in seiner lebhaften, weit ausholenden Bewegung noch deutlich erkennbar ist. Das nächste ist soweit zerstört, daß nur aus der Anordnung der in Resten erscheinenden Figuren geschlossen werden kann, was es enthielt: wahrscheinlich Eleazar mit Rebekka am Brunnen. Denn das XVII. gibt die Täuschung des alten Isaak, der auf seinem Lager liegt, durch Jakob und Rebekka. Außerhalb des Gemaches, das mit Marmorfries am Pfosten geschmückt ist, kommt Esau der Jäger zum Vorschein. Der Rest bis zum Ende der Wand, wo noch für zwei bis drei Darstellungen Platz wäre, ist völlig abgefallen.

In der dritten Reihe darunter hat sich nur das eine Bild erhalten, das den dritten Platz, unter Noah, innehat. Hier erkennen wir Joseph in Ägypten mit seinen Brüdern, und zwar die Szene, wie Benjamin, mit seinem Sack über dem geschulterten Stecken, beschuldigt wird, den Becher gestohlen zu haben. Rechts sitzt Joseph auf dem Thron von Zeugen umgeben, deren einer den Verdacht ausspricht und auf den Jüngsten deutet, der allein von den Brüdern und auch nur als Halbfigur erhalten ist.[6])

Auf der andern Langseite, linker Hand vom Hochaltar aus, setzt nicht, wie die bisherigen Berichterstatter angeben, sogleich das Neue Testament ein, sondern zuoberst zwischen den Fenstern begann jedenfalls die Geschichte der Könige. Das zweite Bild ist einigermaßen erhalten und die Unterschrift hilft es zu bestimmen: SAMVHEL PPHA DAT. . . lesen wir; es kann sich also nur um die Erwählung Sauls oder Davids zum Könige handeln. Auf dem vierten Bilde erkennen wir noch zwei Engel nach rechts schreitend.

Erst in der zweiten Reihe darunter, d. h. an vierter oder fünfter Stelle dieses Streifens begegnet wieder ein erhaltenes Stück: die Verkündigung an die Hirten. Es folgt die Reise oder das Zusammentreffen der Könige aus Morgenland, und daneben die Anbetung der »Magier«, — wie es scheint durch Herstellungsversuche entstellt, doch in üblicher Komposition wenigstens die Gruppe rechts, Maria mit dem Kinde, noch zuverlässig.

Höchst charakteristisch und für die entwickelte romanische Kunstweise dieser Malereien entscheidend, besonders da, wo es sich um freiere Erweiterung des althergebrachten und geheiligten Bilderkreises handelt, ist die Rückkehr der Könige in ihre Reiche. Wir sehen drei Tore, das mittlere ganz von vorn, die seitlichen schräg gestellt. Links kommt der Reiter von innen heraus, in der Mitte reitet er dem Tore parallel ruhig nach rechts; der letzte wird auf lebhaft sich bäumendem Rosse von hinten gesehen, wie er durch das Tor nach links hineinsprengt. Das ist zweifellos eine germanische Abwandlung im Geschmack des ritterlichen Lebens der Machthaber im Lande. An das 8. bis 10. Jahrhundert kann bei der exemplarischen Wahrheit dieser Schilderung, — drei Momentaufnahmen in ganz bewußter Eroberung der Wirklichkeit, nicht gedacht werden. Den Wurzeln dieses Strebens begegnen wir ja schon in der karolingischen Kunst, wie im Codex aureus von St. Gallen; aber wie weit ist es von jenen Anfängen bis zu dieser überraschenden, wenn auch mehr leidenschaftlich outrierten als völlig durchgearbeiteten

[6]) Hier am Ende des Schiffes steht auf einem Altar die Kopie des Gemäldes von Giov. lo Spagna, das sich in Berlin befindet und lange als Rafael galt, auch eine Stiftung der Ancajani.



Leistung. Wir müssen schon an die Reitergestalten in den Handschriften der Apokalypse erinnern, um das erforderliche Vergleichsmaterial zu gewinnen, das hier in Betracht kommt.

Von starker Heftigkeit, wenigstens in Einzelfiguren, scheint auch der Kindermord gewesen, dessen Gesamtkomposition mir nicht zu erfassen gelang.

Über der Eingangstür ist aber ein breiteres Bildfeld der Taufe Christi eingeräumt. Johannes schreitet weit ausholend von links heran, die Engel beugen sich zur Rechten. Die Mitte ist verloschen.

Das letzte erkennbare Stück dieses Streifens war das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein auf der Hochzeit zu Kana. Die Machtgebärde, nicht das Festmahl, ist hier die Hauptsache gewesen.

In der dritten Reihe dieser Wand sind nur die letzten vier Darstellungen erhalten, da die andern Teile durch Fresken des 15. Jahrhunderts bedeckt oder andern Veränderungen preisgegeben wurden. Nur neben dem Triumphbogen in einer Pfeilernische ist noch ein Brustbild des Erlösers hervorzuheben.

Unter der Anbetung der Könige befindet sich der Einzug in Jerusalem, von dessen Christus schon die Rede war. Er ist ausschließliche Hauptperson der Szene, ganz von vorn gesehen, während der Arm sich seitwärts ausstreckt, — also wieder in byzantinischer Weise. Nur drei Jünger folgen links dem Esel, auf dem der Herr reitet, während rechts sich das Stadttor öffnet, aus dem wenige Gestalten in kleinerem Maßstab mit lebhafter Gestikulation hervordrängen. Dies Mißverhältnis zum Übrigen verrät, daß die Vorlage oder ihr byzantinisches Original stärker perspektivisch in die Tiefe entwickelt war, durch Aufreihung aller Bestandteile im selben Vordergrund jedoch verschoben und sinnlos entstellt ward.

Daneben ist das Abendmahl als stille Feier gehalten: »celebrat convivium Paschae cum discipulis suis« steht darunter, aber auf dem gedeckten Tische liegt ein großer Fisch. In der offenen Pilasterhalle mit rotem Dach und einer Giebelfront rechts sitzt Christus ganz zur Linken mit Johannes an seiner Brust. Das stark ausladende Profil des Meisters, wie die ausdrucksvollen, mit großen Augen dreinschauenden Köpfe der Jünger verraten die griechische Schulung ganz deutlich. Wie weit Judas als Verräter kenntlich gemacht oder gar zu Jesus in Beziehung gebracht war, ist nicht mehr zu ersehen. Die ganze Partie unterhalb der Tischfläche ist verdorben.

Bis an die Eingangstür vom Kloster her reicht dann die Szene der Fußwaschung, die gleich dem Abendmahl an die reichen Kompositionen in Duccios Altarwerk erinnert: Petrus und Christus rechts, die Gruppe der übrigen Jünger links, also absichtlich im Gegensatz zu dem ruhigen Mahl wieder als fortschreitende Handlung gegliedert.



Jenseits der Tür ist nur noch das letzte Stück der Wand mit der Kreuztragung erkennbar, als deren Besonderheit sich nur, da die Köpfe verloschen sind, die auffallende Tatsache feststellen läßt, daß Christus in einer Reihe mit den beiden Schächern dahinschreitet. So kann kein Zweifel bleiben: die Fortsetzung der Bilderreihe mußte rechts anschließen auf der Schmalwand der Kirche, und der Platz über der Eingangstür mochte für die Kreuzigung bestimmt sein. Sicheres läßt sich jedoch darüber ebensowenig aussagen, wie über die andere Frage, die sich aufdrängt, ob etwa die oberen Teile dieser Eingangswand dem Jüngsten Gericht und der Glorie der Wiederkunft gewidmet waren. Die ganze Schlußmauer wurde, wie die jetzige Größe der Tür, die Portaleinfassung außen und deren Lünettenfresko darüber, sowie die Steinskulptur des mächtigen Rundfensters bezeugen, um 1500 erneuert und verstärkt, wobei nicht allein die Bemalung der Innenseite bedeckt, sondern auch ein Streifen der anstoßenden Bilder auf den Längswänden geopfert ward. An der Innenseite, wo wir die weiteren Szenen des Ganges nach Golgatha erwarteten, befindet sich ein Wandgemälde der Madonna mit Heiligen von einem peruginesken, dem Spagna verwandten Meister mit der Jahreszahl 1513. Über der Eingangstür außen war eine Steinplatte mit dem Wappen der Ancajani angebracht, die ausgebrochen ist, doch im Hofe aufbewahrt wird Sie beweist, daß dieses Herstellungswerk mit ähnlichen Arbeiten im Chor der Kirche zusammenhängt, wo eine ganz verwandte Steinmetzenhand auf einer skulpierten Seitentür das Datum 1499 eingegraben hat.

Beide Bestandteile, an der Front und im Chorhaupt gehören zusammen, bezeichnen jedoch nur den Abschluß einer längeren Fürsorge derselben Familie. Das Wappen der Ancajani ist gemalt auch zu den Seiten der Chortribuna zu erkennen und bezieht sich auf die Stiftung des Freskenschmuckes im Allerheiligsten. Ganz oben in den Zwickeln der Apsisöffnung erscheinen die Figuren der Annunziata und des Engels Gabriel. In dem Halbkuppelgewölbe ist ein kolossaler Christus stehend, von schwebenden Engeln umgeben, dargestellt. An der halbzylindrischen Wand darunter ist eine Madonna in trono zwischen zwei Engeln angebracht, daneben rechts Petrus, links Paulus und je zwei andere Apostel in schmalen Einzelkompartimenten. Die noch lesbaren Teile der gemalten Inschrift lauten:

. . . . . . de Nobilibus de fabriano MCCCC liiij. Es ist ein etwas zurückgebliebener Vertreter der Schule von Fabriano, den wir ohne die sichere Datierung auf 1454 etliche Zeit früher angesetzt haben würden.[7]) In der untersten Reihe thront S. Benedictus umgeben von S. Placidus und

7) Ricci, Memorie delle arti . . . della Marca, Macerata 1834, kennt nur einen Maler Durante de Nobili da Caldarola aus dem 16. Jahrhundert. 1568. II, 155, 162.



S. Maurus (?), weiterhin je drei andere Benediktinerheilige, wie Abbas Martialis, Eleuterius, Lazzarus, Ysaccus und zwei andere zu den Seiten, Werke einer spätern Hand, die wir schon dem 16. Jahrhundert zurechnen müssen.

Dagegen stoßen wir an den Pfeilern des Chores neben dem Hochaltar auf eine andere umbrische Schule des Quattrocento, die von Fuligno. Der Art sind schon die Einzelgestalten des »Benedictus de Nursia, des Petrus und Paulus, S. Lazarus Abbas, Sta. Scolastica«. Ganz besonders aber ein Fresko mit der Beweinung des Gekreuzigten im Sakristeiraum, dessen Magdalena dem Niccolò da Fuligno ganz nahe kommt.

Die kleine Nebenapside rechts vom Hochaltar, in der Nachbarschaft des Turmes, führt uns hingegen mit der Jahreszahl 1455 wohl zu dem Meister de'Nobili da Fabriano zurück. An die Art des Gentile da Fabriano und des Ottaviano Nelli von Gubbio erinnert die Madonna in trono mit S. Petrus und S. Johannes, unter der zu lesen steht »hoc opus fecit fieri frater laoren ....«, ganz besonders aber der schwebende Engel in der Concha mit dem langen Schriftband voll gedrängter spätgotischer Buchstaben, mit weiten wie ausgezaddelten Gewändern und dem rein ornamentalen Schwung in der Haltung des Körpers.

Doch diese späten Zutaten erwähnen wir nur nebenbei, um über den Ersatz der ursprünglichen Malereien durch andere Rechenschaft zu geben, und kehren so schnell wie möglich zu den mittelalterlichen Wandgemälden im Langhaus zurück.

Es muß vor allen Dingen vermieden werden, die Zeitbestimmung des großen Bilderzyklus ausschließlich auf die wenigen hergebrachten Darstellungen der Schöpfungsgeschichte zu gründen, wie dies den christlichen Archäologen nahe liegt, die sich bis dahin mit diesem Denkmal der italienischen Malerei allein beschäftigt haben. Auch Descemets Ansatz »depuis le IXme siècle, — peut-être!« — den M. G. Zimmermann (Giotto I,50 u. 272), ohne, wie ich gern annehme, das Werk selber gesehen zu haben, wiederholt, ist um drei Jahrhunderte zu früh gegriffen. Diese stets wiederkehrenden Szenen der Vorgeschichte des Erlösungswerkes werden eben beibehalten, nach den überlieferten Vorlagen kopiert, nur je nach dem Format der verfügbaren Bildflächen leise verschoben. Am Anfang pflegt außerdem jede neue Redaktion befangen zu bleiben und respektvoll den geheiligten Kanon zu bewahren. Im Verlauf aber erwächst dann die Freiheit, und das Eigene drängt sich kühn zwischen die feststehenden Kompositionen, wie z. B. der Brudermord, Noah, die Rückkehr der Könige und ähnliches beweisen.[8]) Je lebendiger die Szenen sich unter der Hand

---

[8]) Soeben sehe ich, daß auch Guardabassi, Indice Guida dei Monumenti .... dell' Umbria, Perugia 1872, p. 72 diese Wandmalereien ins 12. Jahrhundert datiert, deren



des romanischen Malers gestalten, desto entschiedener tritt die Absicht auf rhythmische Bewegung von links nach rechts, dem Vorüberschreiten des Betrachters oder dem Dahingleiten des ablesenden Blickes entsprechend hervor. Und eben durch diesen kontinuierlichen Fortschritt der Bilderreihen unterscheidet sich der Zyklus der Benediktinerabtei S. Pietro in in Valnerina von dem späteren in der Oberkirche von Assisi, wo der Strophenbau der großen gotischen Gewölbejoche den Verlauf unterbricht und Gruppen enger zusammenzufassen zwingt, so daß immer ein Paar von Szenen, links und rechts vom Fenster, auch als Gegenstücke wirken können (wie in den rechteckigen Feldern unten) oder gar wirken müssen (wie in den dreieckigen Bogenfeldern oben). Nehmen wir dazu noch Duccios großes Altarwerk, — wo die horizontale Reihung auf der Mitteltafel die vertikale, und zwar von unten nach oben aufsteigende, an den Eckpfosten[9]) miteinander kontrastieren, — so ergibt sich die Aufgabe, einmal zusammenhängend zu untersuchen, wie weit die rhythmische Gliederung der Bilderzyklen auch einen Wandel in der Komposition hervorgebracht hat, die mit den Bedingungen und Absichten der raumschaffenden Architektur Hand in Hand gehen mußte, wo immer eine Einheit im Sinne des herrschenden Stiles erreicht ward. Auch die Zurückführung der Fresken und Tafelbilder auf Vorlagen der Buchmalerei kann nur befriedigen, wenn sie diese Gesichtspunkte berücksichtigt, womöglich auch im höchsten Eifer gegenwärtig hält. Auch Wandgemälde müssen ja durch Entwürfe in kleinem Maßstab vorbereitet sein, so daß aus Residuen dieses kleineren Formates allein in großen Bildern nicht schon auf ihren Ursprung aus Miniaturen geschlossen werden darf. Die umbrische Tradition der Kirchenmalerei steht angesichts dieses Denkmals im Tal der Nera ganz anders da, als mit dem Miniaturisten Oderisi allein gesehen (wie Rep. XXVII, 248).

Die vollständige Publikation der Wandgemälde in S. Pietro bei Ferentillo ist eine Ehrenpflicht der italienischen Forscher. Erst sie wird der vergleichenden Untersuchung aller Einzelheiten ermöglichen, dies einzigartige Denkmal echt romanischer Malerei auf italienischem Boden vollauf zu würdigen und chronologisch genauer einzuordnen, als es hier, ganz ohne Vergleichsmaterial am Orte, versucht werden konnte. Mir genügt es, die monumentale Gesamtdisposition des Zyklus, um die sich niemand bekümmert hat, in ihr Recht wieder eingesetzt zu haben.

Bedeutung jedoch unterschätzt: »sembraci che questi dipinti emanino dalla scuola degli alluminatori umbri fondata dai monaci che vennero d'Oriente.« Venturi erwähnt das Werk in seiner Storia dell' Arte italiana II und III garnicht.

9) Dies zur Rekonstruktion der getrennten Bilderreihen! Auch Nr. 61 gehört dazu.

Il memoriale di Baccio Bandinelli

di Arduino Colasanti.

Solevano gli antichi, per uso quasi costante, tenere un libro nel quale registravano con esattezza minuta le loro entrate e spese, i loro contratti e affari, i fatti di famiglia più degni di memoria, gli onorevoli uffici ottenuti e i più notevoli avvenimenti della città. Fra i più importanti di questi libri di ricordanze si deve senza dubbio annoverare quello in cui dal 1233 al 1261 vengono dichiarate le entrate, le spese e le memorie di madonna Moscada, vedova di Spinello e tutrice de' suoi figliuoli Spinello, Aldobrando, Matasala e Ugolinella.[1]) Qui ancora la parte più importante del libro è costituita dai ricordi della finanza domestica e dalla esatta registrazione dei debiti e dei crediti, così che da quelle pagine scaturisce la chiara visione dei bisogni, delle abitudini, dei criteri economici di una famiglia toscana nella seconda metà del dugento.

Ma non mancano documenti, della stessa natura e allo stesso modo antichi, in cui, vicino alle note della spesa e dell' entrata, appariscono notizie di avvenimenti familiari e cittadini, veri accenni alla cronaca e, quello che a noi più importa, all' autobiografia. Ci basti a questo proposito di citare i ricordi di Guido di Filippo di Ghidone dell' Antella, che vanno fino all' anno 1298, e le memorie di ser Cristofano di Galgano Guidini da Siena.[2]) I primi conservano ancora una forma embrionale e schematica e, in brevi capoversi, vi si notano fatti della vita dell'autore, riassunti di carte di negozi, nude e semplici notizie dei matrimoni delle sorelle e delle morti dei parenti, i nomi delle serve, delle balie e delle schiave, locazioni di botteghe e di poderi. Nelle memorie di Cristofano Guidini, comprendenti un ragguardevole periodo della seconda metà del secolo decimoquarto, la intenzione autobiografica assume in vece carattere e forma di vera narrazione, che risale alle origini della famiglia dell' autore, si trattiene sulla giovinezza di lui e sulle relazioni che egli ebbe con S. Caterina, di cui viene financo riportata

[1]) N. Tommaseo-G. Milanesi, Ricordi di una famiglia senese del secolo decimoterzo, in Archivio storico italiano, Appendice, v. V, serie I.

[2]) F. Polidori, Ricordi di cose familiari scritti da varie persone, in Arch. stor. it., ser. I, v. IV, p. 3 e segg.



una lettera, dà conto particolareggiato di quanto si riferisce ai figli e alla famiglia di messer Cristofano.

Più tardi, vicino alle memorie di Bartolomeo di Michele vinattiere, che si iniziano nel 1405 e giungono fino al 1438,[3]) vicino alle ricordanze di Luca di Matteo di messer Luca Firidolfi da Panzano,[4]) a quelle di Tribaldo de' Rossi, comprendenti un periodo di quindici anni, dal 1484 al 1499,[5]) e alle altre di un anonimo mercante pisano,[6]) le quali tutte si riferiscono più specialmente a partite di amministrazione domestica, troviamo il libro in cui Giovanni Ruccellai, da sè o per mano di altri, lasciò scritti i ricordi della sua vita, della sua famiglia, dei suoi amici, registrò avvenimenti pubblici dei quali fu testimone, descrisse Roma durante il giubileo del 1450, prese nota di quanto trovava di più memorabile nei libri che leggeva, palesò i pensieri e gli affetti propri con semplicità, espose il frutto della sua lunga esperienza in savie osservazioni.[7])

Così a poco a poco si veniva determinando una vera e propria forma autobiografica, nella cui formazione gli elementi popolari non hanno meno importanza di quelli letterari, perchè si vedono muovere da punti diversi e poi confluire quelle correnti che risalgono da un lato alla famosa lettera del Petrarca ad Posteros, dall' altro a questi umili scrittori di commentari domestici, di diari, di ricordi e di cronachette familiari.[8])

Fra gli autori di tali ricordanze, vicino a mercanti di ogni condizione, figurano spesso artisti, per i quali ogni notizia di viaggi, di relazioni, di acquisti e di contratti può avere capitale importanza, quando serva a lumeggiare meglio la loro attività, la cronologia delle opere e, sovente, anche la ragione di alcuni speciali atteggiamenti dell' arte loro, che altrimenti riuscirebbero inesplicabili. Sono note, in fatti, le memorie di Oderigo di Andrea di Credi, orafo fiorentino, che vanno dal 1405 al 1425,[9]) non meno dei ricordi di Neri di Bicci conservati nella Galleria

---

3) Muratori, Rerum italicarum scriptores, v. XIX.

4) Carnesecchi, Un fiorentino del secolo decimoquinto e le sue ricordanze domestiche, in Arch. stor. it., s. V, v. IV, p. 145 e segg.

5) P. Ildefonso di S. Luigi, in Delizie degli eruditi toscani, v. XXIII.

6) E. Piccolomini, Cronachetta pisana, Pisa 1877, per nozze Teza.

7) G. Temple Leader, in Arch. stor. it. s. III, v. XV; G. Marcotti, Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo decimoquinto, Firenze, Barbera, 1881. Per nozze Nardi-Arnaldi.

8) Cfr. a questo proposito: Vita di Benvenuto Cellini, con introduzione e note di O. Bacci, Firenze, Sansoni, 1901, p. LXXIV; le osservazioni di S. Salvini premesse alla Cronica di B. Pitti, Firenze, Manni, 1720; E. Leporati, B. Cellini e la sua autobiografia, 1898.

9) F. Polidori, art. cit.

degli Uffizi, del giornale di Maso di Bartolomeo, scultore fiorentino, pubblicato dall' Yriarte,[10]) dei frammenti finora ritrovati delle ricordanze di Alessio Baldovinetti[11]) e del diario di Jacopo Carrucci detto il Pontormo, da noi recentemente illustrato.[12])

Non è qui il luogo di mostrare tutto il pregio singolare di queste memorie, specialmente in rapporto con i grandi documenti, quali il codice dell' Anonimo Gaddiano[13]), i Commentarii del Ghiberti[14]), gli scritti del Filarete e dell' Anomino Morelliano[15]) e il libro di Antonio Billi, che non ci iniziano ai segreti della vita privata dell' artista. Ma, riferendoci a quanto già da altri e da noi fu scritto sull' argomento, ci basta di far rilevare che l' importanza di tali scritture non solo è strettamente storica, ma psicologica, e che, anche quando esse non ci forniscono notizie dirette su questa o su quell' opera di un maestro, chiariscono le condizioni morali e materiali, l' ambiente in cui quelle opere furono pensate e create, lumeggiando quei fatti minuti, quelle piccole cause, onde spesso traggono origine le grandi cose; anche quando non ci offrono materiali utili per risolvere i problemi relativi allo svolgimento dell' attività di un artista, ci aiutano mirabilmente a ricostruire la sua personalità interiore, mostrandoci l' uomo fra gli affetti, i pensieri, le abitudini che egli ebbe familiari.

Questa speciale importanza nessuno vorrà ragionevolmente negare al Memoriale di Baccio Bandinelli, che oggi per la prima volta esce dall' oblío in cui fu tenuto per più di tre secoli e mezzo.

Nelle cinquanta pagine dettate al figliuolo Cesare, il quale tutte le scrisse di sua mano, Baccio Bandinelli ci appare veramente quale a noi fu

---

[10]) Yriarte, Journal d'un sculpteur florentin. Livre de souvenirs de Maso di Bartolommeo dit Masaccio, in Arch. stor. it., s. V, v. XV, p. 391 e segg.

[11]) H. P. Horne, A newly-discovered »Libro di ricordi« of Alesso Baldovinetti, in Burlington Magazine, 1903, nn. 4—5, p. 22 e segg., 167 e segg.

[12]) A. Colasanti, Il Diario di Jacopo Carrucci da Pontormo, in Bollettino della Società filologica romana, 1902, n. 2.

[13]) C. De Fabriczy, Il codice dell' Anonimo Gaddiano (cod. magliabechiano, XVII, 17) nella biblioteca nazionale di Firenze, in Arch. stor. ital. 1893, p. 15; C. Fry, Il codice magliab. Cl. XVII, 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella dei fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da Anonimo fiorentino, Berlin, Grote, 1892.

[14]) Vita di Lorenzo Ghiberti scultore fiorentino scritta da Giorgio Vasari con i Commentari di Lorenzo Ghiberti ..... herausg. von Carl Frey, Berlin, Hertz, 1886.

[15]) Jacopo Morelli, Notizia delle opere di disegno di un Anonimo, ediz. del Frizzoni, Bologna Zanichelli, 1884.



descritto con insuperabile vivezza dal Vasari,[16]) dal Cellini e dai versi di Alfonso dei Pazzi. In un' epoca nella quale il concetto della personalità umana era tanto elevato che negli epistolari degli Umanisti e nei versi dei poeti filologi assume spesso tutte le apparenze della vanagloria,[17]) il Bandinelli appare addirittura invasato dal desiderio di far rilevare l'importanza della sua persona. Ricerca studiosamente e vanta la sua origine nobile, ostenta ad ogni passo la protezione di cui gli era larga la casa de' Medici, pone in luce la benevolenza dimostratagli dall' imperatore Carlo V, col più vivo compiacimento si dichiara amico di papi, di principi e di ambasciatori, con falsa modestia finge di non voler parlare delle proprie opere, ma le pone al di sopra di quelle della maggior parte degli artisti del suo tempo.

Questa presunzione che Baccio mise in ogni atto della sua vita e che sembrò toccare il colmo quando egli, poco sapendo di architettura, osò di offrire l' opera sua per la nuova fabbrica del Palazzo mediceo di Pisa,[18]) questa insaziabile brama di voler sembrare sempre più grande del vero, che nel Memoriale si rivela palesemente a ogni pagina, che anzi fu l' impulso maggiore onde il Bandinelli fu tratto a dettare le ricordanze sue e quelle de' suoi maggiori ai figliuoli, condussero a volte l' autore a esagerare alcuni fatti, a tacerne altri o ad alterare addirittura la verità. Così, a proposito della vantata cordialità del papa Clemente VII a riguardo di lui, noi abbiamo sufficienti ragioni che c' inducono a credere come talvolta avvenisse precisamente il contrario. Sappiamo, in fatto, che gli operai del Duomo di Firenze avevano allogata nel 1514 ad Antonio di Salvi e a Michelagnolo di Viviano, padre di Baccio, una croce d' argento con alcune storie della passione di Cristo.[19]) Morto Michelagnolo, il Bandinelli chiese al papa che desse a finire quell' opera a Francesco del Prato, ma Clemente bruscamente ordinò che si saldasse il conto e che gli Operai fondessero tutto l' argento, per servirsene ne' bisogni della chiesa.[20]) Queste notizie ci furono tramandate dal Vasari, e molto precisamente appariscono confermate in una lettera che lo stesso Baccio il 29 dicembre del 1528 indirizzò da Roma al Gonfaloniere Niccolò Capponi.[21])

---

16) Vasari, Le Vite, ed. Sansoni, VI.

17) Burckhardt, La civiltà del secolo del Rinascimento in Italia, Firenze, Sansoni, 1876, I, 193 e segg.

18) Gaye, Carteggio inedito d'artisti, III, p. 4.

19) Archivio dell' Opera del Duomo di Firenze, Deliberazioni dal 1507 al 1515, a c. 74.

20) Vasari, op. cit. VI, p. 156—157.

21) Gaye, op. cit. II, p. 175.

Era naturale che tale esagerata vanità, l' ambizione smodata e quel suo andar vantando il favore e la protezione dei potenti, che sapeva procacciarsi più con l' abilità delle parole che con l' eccellenza delle opere, suscitassero intorno al Bandinelli un grande numero d' inimicizie e d' invidie, le quali trovarono sfogo da un lato nelle prose del Varchi, nei già citati sonetti satirici di Alfonso de' Pazzi e di altri rimatori e nell' autobiografia del Cellini, dall' altro nel Memoriale di Baccio e in alcuni suoi versi che, per riverenza all' arte, non intendiamo di riesumare. Chi vorrà ricordare tutti i particolari e rievocare la storia di questa banale lotta di interessi colpiti, di ambizioni deluse, di malignità impotenti, dovrà rifarsi dall' episodio, narrato nel Memoriale, di un' acerba critica fatta dal Vasari a un disegno del Bandinelli, dalla tempesta d' invidie e di odi suscitati contro Baccio allorchè dall' imperatore Carlo V gli fu conferita la dignità di cavaliere di S. Jacopo, dalle controversie le quali sorsero fra lo scultore toscano e gli Operai del Duomo di Firenze, dalla tracotanza sfacciata onde lui, ignorante scalpellino, fu tratto a rimbeccare il Varchi, in presenza del Duca, a proposito della interpretazione di un passo di Tacito.

Ma a queste miserabili competizioni non avremmo noi neppure accennato, se esse non ci aiutassero a comprendere meglio la natura dell' uomo, che tanto apertamente ci si manifesta nel Memoriale, e non spiegassero il livore e la parzialità di cui il Vasari non seppe spogliarsi scrivendo la vita di Baccio.

A tacere del giudizio esageratamente severo dato sulla produzione artistica del Bandinelli, la quale, per quanto disuguale e meritevole troppo spesso di biasimo, ha pur diritto qualche volta a una maggiore considerazione, è nostro fermo convincimento che non tutte le affermazioni dello storico aretino, riguardanti il Bandinelli, possano accettarsi a occhi chiusi. Il Vasari, ad esempio, dopo avere rimproverato a Baccio di essersi procacciata per mezzo di intrighi la commissione di eseguire le tombe di Leone X e di Clemente VII, afferma che lo scultore vi attese alla peggio, sollecitando più il riscuotere l' argento che il lavorare il marmo. I cardinali Innocenzo Cibo e Giovanni Salviati gli avrebbero in particolar modo raccomandato di modellare bene le statue dei due pontefici, ma il Bandinelli, avendo già riscosso tutto il suo, per mezzo del vescovo di Cortona avrebbe fatto pratiche di partirsi da Roma, per ottenere lavoro dal duca Cosimo nella fonte di Cestello e nella sepoltura di Giovanni suo padre.[23]) Il che è smentito dai fatti, perchè da una lettera scritta nel

[22]) Cfr. Memoriale; Vasari, op. cit. VI, 175; Gaye, II, 498.
[23]) Vasari, op. cit., VI, pag. 167.



marzo 1540, con la quale Baccio, che stava in Roma, prega Cosimo I di mandargli le misure esatte dei marmi, si conosce che fino da allora egli aveva preso a costruire il monumento di Giovanni delle Bande nere, la cui formale allogazione gli fu data con contratto del 26 maggio dello stesso anno.[24])

Il fatto è che il Bandinelli partì da Roma, lasciando incompiute le statue di Leone X e di Clemente VII, e il Vasari aggiunge subito malignamente che per questo fatto egli «ebbe per forza a rendere con suo disagio i danari, i quali aveva soprappresi per quelle statue e figure».[25]) Ma anche questa volta le parole dell' Aretino sono contraddette da testimonianze meno sospette, dalle quali risulta che, allontanatosi Baccio dalla città eterna, Baldassarre Turini si adoperò prima presso il cardinale Innocenzo Cibo, poi presso Cosimo, perchè lo scultore fosse inviato a compiere il suo lavoro, e da Cosimo l' ottenne. E, in vero, nell' aprile del 1541 il Bandinelli lavorava ai monumenti dei due papi con piena soddisfazione dei committenti, come il suddetto Turini scrive da Roma a Cosimo I.[26]) Piccole cose queste, ma che pur valgono a gittare una viva luce sul complesso della biografia di Baccio Bandinelli e sui sentimenti dai quali il Vasari doveva essere ancora ispirato nello scriverla.

Con questo non intendiamo contrapporre un nuovo Bandinelli di maniera, a quello già descritto dallo Storico dell' arte italiana, come non vogliamo scagionare Baccio da ogni accusa di indelicatezza, il che sarebbe reso impossibile dallo stesso racconto che egli nel suo Memoriale fa delle ragioni onde fu indotto a lasciare incompiuti a Genova i lavori ottenuti per mezzo del cardinale Doria. Ma ci sembra innegabile che il Vasari, parlando del Bandinelli dopo la morte di lui, non seppe del tutto spogliarsi di quell' odio che, del resto, lo scultore gli aveva ricambiato fieramente.

Pur tuttavia sull' autorità e sulla fede del Vasari ancora si continuano ad affermare fatti, i quali, se fossero provati, dovrebbero condannare alla ignominia il nome del Bandinelli. Vogliamo alludere all' odio feroce che Baccio avrebbe nutrito contro Michelangelo e che in due occasioni egli principalmente avrebbe dimostrato, quando, avuto fra le mani il celebre cartone della battaglia di Anghiari, lo distrusse, e quando, avendo fatto chiedere a Michelangelo, per mezzo del Duca, alcuni marmi, trovò fra questi una statua condotta molto innanzi e varie bozze di

[24]) Le condizioni di questo contratto furono pubblicate dal Milanesi nelle sue note al Vasari (luog. cit.).

[25]) Vasari, op. cit. VI, p. 169.

[26]) Gaye, op. cit. II, p. 286.



figure e ogni cosa tagliò in pezzi e tritò, »parendogli in questo modo vendicarsi e fare a Michelagnolo dispiacere«.[27])

Sembra a noi che ciò si possa per lo meno revocare in dubbio. Invero in tutto il Memoriale ogni volta che Baccio ha occasione di nominare Michelangelo adopera parole di alto riguardo e di ammirazione, si dichiara con ostentazione suo amico, lo chiama »il grande Buonaruoti«, e il »buon Buonaruoti«, mostra di essere stato in relazione con lui allorquando si trattava di scegliere a Carrara i marmi per i sepolcri di Leone X e di Clemente VII, riporta non solo i giudizi lusinghieri di lui come titolo di altissima lode, ma ascrive a suo onore il biasimo che talora ne ebbe, scrivendo: »Mi occorre ancora dirvi, figlioli mia, come talvolta ero biasimato da molti e particolarmente dal buon Buoniaruoti, il giuditio del quale stimavo sopra ogni altro, sì perchè era intelligente, come perchè non si moveva da animo malignio . . . . .« Una volta tanto, adunque, la vanagloria di Baccio si inchinava umilmente dinanzi al genio sovrano e alla rettitudine del terribile scultore.

Tutto ciò è certo molto lontano dall' odio mortale e dall' invidia feroce di cui il Vasari vorrebbe mostrarci invasato il Bandinelli contro Michelangelo, poichè non sapremmo davvero comprendere per quali motivi l' uomo vanitoso, che parlava ai suoi figli e che non aveva avuto nessun ritegno di dichiararsi avversario dello Zani, di Alfonso de' Pazzi, dello stesso Vasari e del Varchi, avrebbe dovuto a un tratto mascherare fino a questo punto i suoi sentimenti. E, se le nostre deduzioni sono giuste, crediamo che almeno sia ancora da invocare un poco di luce su un fatto che, in base alla sospetta testimonianza dello Storico aretino, fu dato come certo dai più recenti biografi del Buonarroti.

* * *

Il Memoriale di Baccio Bandinelli si conserva nella Biblioteca centrale nazionale di Firenze, in un codice autografo del secolo decimosesto, segnato: Palat. Bandinelli 12; cartaceo, di forma rettangolare e delle dimensioni di mm. 210 di larghezza per mm. 275 di altezza. Compongono il codice cinquanta pagine numerate e ventuno carte non numerate, divise in tre fascicoli di otto fogli ciascuno; le ultime due carte servono da foglio di guardia. Il codice ha una rilegatura coeva in pergamena e si chiude con due lacci di stoffa gialla. Sulla rilegatura si legge il seguente titolo:

---

27) Vasari, op. cit. VI, p. 168.

MEMORIALE
DEL SIG. CAVAL. BAR-
TOLOMMEO BANDI-
NELLI
DELL' ANNO MDL
SEG. B.
A FIGLIVOLI

È evidente che questo titolo fu aggiunto al codice in epoca tarda, perchè la data 1550 non corrisponde al contenuto. Infatti due volte nel Memoriale si parla della cappella che il Bandinelli aveva scelta per tomba della sua famiglia nella chiesa dell' Annunziata. Ebbene, noi sappiamo che il regolare contratto con i frati per la cessione di quella cappella fu stipulato soltanto il 2 maggio del 1559 e che il 28 febbraio dell' anno antecedente Lelio Torelli scriveva al duca Cosimo, perchè il Bandinelli voleva togliere dalla chiesa dell' Annunziata la tomba di un soldato morto in duello, per collocarvi la sua Pietà eseguita in marmo.

Al titolo sopra riportato segue un frontispizio con un giglio di Firenze, rozzamente delineato a penna e colorito con matita rossa; quindi nella carta seguente ha principio il Memoriale con le seguenti parole: »Adi 18 di maggio 1552« e lo scritto continua fino alla metà della pagina quarantesima sesta, dove termina con le parole che seguono: »viviate lungamente felici e nel cielo co' padri vostri nel secolo de' secoli.«

Lungo il margine delle pagine corrono richiami posteriori e d' altra mano, contenenti un breve compendio del testo.

Insieme con altre filze di memorie e lettere e documenti, spettanti alla famiglia Bandinelli, il codice contenente il Memoriale entrò nella biblioteca fiorentina nel dicembre dell' anno 1850, acquistato dal bibliotecario Francesco Palermo.

Trascrivendo il manoscritto abbiamo voluto scrupolosamente riprodurne il testo, rispettando l' ortografia dell' autore. Solo, per agevolarne l' intelligenza, abbiamo creduto di aggiungere apostrofi, accenti e segni di interpunzione, e di dividere le parole secondo l' uso moderno.

Quanto alle note, non abbiamo creduto di apporre che quelle le quali ci sono sembrate assolutamente necessarie per togliere di mezzo possibili equivoci e per la migliore lettura del testo.

* * *

Adi 18 di maggio 1552

Al nome di Dio, della Gloriosa Madre; di S.o Giovambatista, e di S.a Caterina da Siena miei avvocati. Questo libro chiamato Memoriale segniato B, è di me Care Bartolomeo Bandinelli, nobile fiorentino, tenuto

e scritto per le mani di Cesare mio figliolo, da me dettatogli, dove saranno scritte più e diverse memorie sì come hanno fatto Bartolomeo e Francescho di Bandinello miei avoli; e tutto per inteligentia de' miei successori, acciò sappino chi sono e quanto devono bene portare, e tutto a Gloria de Dio.

Al nome de Dio.

Memoria prima. Sapranno i mia discendenti, sicome troveranno per diversi ricordi di Michelagniolo mio padre, Bartolomeo mio bisavolo e Francescho di Bandinello mio archavolo, in un libro di ricordi in cartapecora segniato A di loro propria mano e cominciato in Siena l'anno 1430, quale appresso di me si conserva, e raccomandolo a' miei figlioli, come la casa nostra ha avuto origine da' Bandinelli di Siena; e per loro inteligentia:

Da un conte Bandinello avolo di papa Alessandro III, il quale discendeva da un conte di Franchonia, che venne con Carlo Magno imperatore de Lamagnia, dal quale ricevè in Toschana castelli e signorie, et, essendo de' Grandi, i suoi discendenti si feciono cittadini di Siena, dove dagli imperadori vegnenti furno fatti Vicari in Toschana e conti di Siena: da questo Conte, dico, nacque lo conte Guido, quale ebbe per figliolo lo conte Aldobrandino, e questi Guido, che fu in Terra Santa con molti Crocisegnati, a' quali comandava; et ebbe in suo retaggio più castella, e fu padre di Bandinello, che vendè quello della Selva alla Signoria di Siena; lo quale fu padre di messere Sozzo, cavre di Retaggio e del Senato, quale, fra gli altri figlioli, ebbe Francescho Senatore e cavre molto famoso, ricco e splendido, come si vede per un trionfo di un Gentiluomo de' Rossi mostratomi in Siena da messere Belisario e messere Niccholò Bandinelli di Siena, miei parenti, che lo conoscevano e me ne hanno promesso copia. Dallo cavre Francescho nacque uno altro Bandinello, che, imparentatosi con Madonna Claudia Forte Guerri, morì giovane e lasciò Francescho suo figliolo, il quale Francescho, avendo in Siena pr.o m.[28]), dal quale nacque tre figlioli chiamati Bartolomeo, Bandinello e Claudia; Bandinello morì in fasce, e Claudia si fece monaca in Siena; hora Bartolomeo, diventato discolo e di una compagnia chiamata Chiassa,[29]) il padre lo mandò a Firenze, lo raccommandò alla

[28]) preso moglie?

[29]) Allude evidentemente a qualcuna di quelle compagnie godereccie di cui parlano G. Villani (Cronica, VII, 89) e Buoncompagno Gramatico (Cedrus) e che Dante flagellò nei versi in cui parla di Folgore da S. Gemignano. Queste compagnie di lieto vivere, che parvero contrapporsi alle confraternite dei Disciplinati, abbondarono in Siena, dove furono celebri quelle della Consuma, dello Scricca, del Lano e altre, fra le quali non ci è avvenuto di trovar notizia di questa »Chiassa« di cui parla il Bandinelli (Cfr. la ricca bibliografia su Folgore da S. Gemignano, e inoltre: Aquarone, Dante in Siena, Gati, 1865; Falletti-Fossati, Costumi senesi nella seconda metà del

protezione di Cosimo de' Medici, che allora dominava quasi tutto lo stato fiorentino, avendo i Bandinelli, per avere dato altre vuolte soccorso a quella Repubblicha, amicizia seco e con Giovanni suo padre, detto Piccarda; ma Bartolomeo, pocho attendendo a' ricordi del padre e alla nobiltà del sangue suo, si innamorò di una giovane de' Ceccherini, Maria addomandata, e presela per moglie senza saputa di nessuno, onde il padre, venuto in collera nè acquietato alle persuasioni di Cosimo, che lo esortava, da che il fatto era fatto, all' avere pazienza, sì per questo come per altre cagioni, vedendo le discordie della sua città, le private nimicizie e il popolo avere tolto il maneggio a' grandi ———————[30]) se ne andò per diverse parte del mondo, di Europa e di Asia, come si vede da' ricordi sopra nominati de detto Francescho e Bartolomeo, a carte 7 e 12, e finalmente tornato, e vedendo essere nato un figliuolo a Bartolomeo, chiamato Viviano, per l' anticho Viviano fratello di papa Alessandro 3º e di Oddo Bandinelli, alle preghiere di Cosimo venne ad abitare a Firenze intorno all' anno 1450 et aperse casa tolta a pigione in via Larga; ebbe Bartolomeo tre altri figlioli, Francescho, Fulgenzio e Bandino.

Fulgenzio studiò in Parigi, si addottrinò dalla Sorbona in utroque jure e, tornato a Firenze, se ne andò a Siena dai suoi parenti Bandinelli, e doppo alcuni mesi si fece e vestì in S. Tommè di Siena, dove fatto professione; fu mandato a Milano, ove doppo alcuno tempo nel Capitolo Generale fu fatto presidente di quell' ordine: era homo di grande scienzia, di buona vita, e compose molte opere in prosa, in rima, latine e toschane, delle quali ne è alcune in casa: e perchè la religione e frateria delli Humiliati era in quei tempi molto relassata per esservi molte ricchezze, pochi conventi e molti de' grandi scapestrati, volendola ridurre all' osservanza, vi patì molte persecutioni, e, volendo il papa a sue preghiere rimuoverlo e farlo vescovo, venne di relassatione a morte e fu sotterrato in Braida: gli fu fatto un epitaffio dall' Averoldo. Francescho morì in fasce e Bandino andò in Francia, dove sotto il Capitano Brissonetto fu alfiere, chiamato da' Francesi Bandino di Toschana. Si trova del generale fra' Leone una ode in scherzo contro agli Humiliati etc. Quanto a Viviano, primogenito di Bartolomeo, preso moglie in Roma madonna Smeralda Donati, nobile fiorentina, ne ebbe due figlioli: Michelagniolo e Giovambatista, che fu, come si dirà, capitano in Francia, non ebbe figlioli nè prese moglie; ma Michelagniolo, còlta madonna Caterina di Taddeo Ugolini, mia amatissima madre, quale ebbe me Bartolomeo,

secolo decimoquarto, Siena, 1882, p. 189; Zdekauer, Il giuoco in Italia nei secoli decimoterzo e decimoquarto, in Arch. stor. ital. serie IV, vol. XVIII, 20—74, XIX, 3—22).

[30]) Lacuna di un quarto di riga nel testo.



Ruberto, e Giovambatista e Lucretia, che, monacha in S° Vincentio di Prato, fu chiamata suora Piera. Ruberto morì piccolo, Giovambatista, cassiere della banca de' Medici, venne a morte di 18 anni, et io, avendo presa per moglie madonna Jacopa di Giovambatista Doni, ne ebbi Cesare, Caterina prima, Caterina seconda, Scipione, Alessandro, Giulio, Leonora e Michelagniuolo e Lucretia.

Tutto quanto è detto di sopra si prova et vede da' sopra detti ricordi e scritture private e pubbliche di Siena e di Firenze, álbore della casa, testamenti appresso di me et a' Bandinelli mia di Siena; con tutto ciò, per dare maggiore notizia della casa, facendoci da principio, rinoveremo alla memoria alchuni particolari de' principali sopra nominati, rimettendo però i mia successori al suddetto libro di ricordi tenuto ampliamente da detti Francescho, che cominciò la nostra Genealogia, e da Bartolomeo suo figliolo.

Memoria II.

Quanto a Francescho, questo, come si detto, andò in Grecia, nell' Asia Minore e, ritornando in Europa, passò in Germania e in Francia: quando venne a fermarsi a Firenze messe su la bancha de Medici, come al loro libro grande segniato C. coregge rosse, carte 332, ducati cinquemila di suggello di più beni venduti, come al suo libro di ricordi a 12 e testamento del figliolo Bartolomeo. Parlava più linguaggi, cioè latino, greco e schiavone, e fu grande amicho di Cosimo il Magnifico: il resto vedasi a' sua ricordi, per un contratto fatto nell' Asia Minore rogato ————[31]) e per una Sanità de' Conservadori di Marsiglia l' anno ————————[32]) scritture a presso di me.

Memoria III.

Quanto a Bartolomeo sopra detto suo figliolo, doppo la morte del padre ritornato a Siena, vi stette circa a dua anni, di dove, fatta la ritornata, volle ancora lui andare a vedere il mondo, et, arrivato in Germania, proccurò et ottenne da Federigo terzo imperatore un privilegio dato in ————————————————[33]) per lo quale Federigo, considerando a' favori fatti a' suoi passati diversi Imperatori, e l' avere avuto

[31]) Lacuna di mezza riga nel testo. Questa e la maggior parte delle lacune che seguono traggono origine da un fatto facilmente spiegabile. Citando nomi e date, Baccio non ricordava con precisione I, e lasciò in bianco uno spazio che certo poi si riprometteva di riempire, ma che in vece restò vuoto per ragioni a noi ignote.

[32]) Lacuna di un terzo di riga nel testo.

[33]) Lacuna di un quarto di riga nel testo.

un Papa e tanti conti e Signiori, lo fece con tutti i sua descendenti per sempre Conte Palatino e cavre a sproni d' oro, con potere di creare giudici, notari, legittimare bastardi etc. Allorchè fu anche favorito dall' arcivescovo di Colonia che aveva in Roma conosciuto, come si vede per detti ricordi a 15 e per lo detto privilegio in pergamena ed uno stagnio con l' arme imperiale (è aquila d' oro a due teste in cera rossa), e di qui tornato a Firenze e stato alcuno tempo, se ne andò a Parigi, dove era a studio il suo figliolo Fulggenzio, dove, ammalato di male di fianco, venendo a morte, fu sotterrato nella chiesa de ——————————[34]) doppo avere avuto tutti i santi sacramenti della chiesa e fatto testamento sotto di ————————[35]), che il figliolo dottore Fulggenzio tornò a Firenze e lo consegnò alla madre e a Viviano suo fratello, come si vede dal detto etstamento e altre memorie.

Memoria IV.

Quanto a Viviano mio Bisavolo, e figliolo di detto Bartolomeo, doppo la morte del padre, prese per moglie in Roma madonna Smeralda Donati figliola di messere ————————[36]) ed avutone Michelagniolo mio padre e Giovambattista mio zio, e vedendo come i sua danari lasciategli dal padre o per dire meglio dall' avolo Francescho in su il Bancho de' Medici erano assai diminuiti nè più restato da vendere in su il Sanese, avendo fatto Bartolomeo del resto, deliberò di tentare la sua fortuna e, raccomandatosi alla stessa ricca e potente casa de' Medici, con quello che aveva, con l' aiuto della stessa, de' Donati sua parenti e altri amici, caricò sopra la nave So Giorgio, capitano Andrea da Sestri Genovese, pannine, drappi e altre mercanzie, e, fatto vela, ne spedì parte in Costantinopoli, e parte volendone spacciare in Bursia per farne maggiore guadagno, ricevè nella detta città un passaporto da Mustaffà figliolo di Zizimo, nipote dell' imperatore Amorasto, e questo perchè fece alcuni presenti di dammascho e rascie a due Bastagi, amati sua Eunuchi; che però ebbe accesso a lui, che gli piacque di discorrere seco per via di interprete; e nel detto privilegio in lingua Turcha et sopra coperta Araba, Turcha e Hebrea, che potessi andare, stare e nigotiare per tutto lo Imperio del gran Turcho, come appare per detto privilegio, e di più gli donò un fanciullo castrato Persiano, quale ritornando vendè in Abido. Mentre che gli era dimorato in Grecia et in Bursia fu scritto di Costantinopoli che elli facendo del grande, donando, giocando e dandosi bel tempo

---

[34]) Lacuna di mezza riga nel manoscritto.

[35]) Lacuna come sopra.

[36]) Lacuna come sopra.

aveva fatto poco bene, per ciò gli interessati gli scrissono doppie lettere che se ne dovessi tornare, protestandoli di ogni interesso e danno; montato adunque sopra una greca Rangea, chiamata il Delfino del Mare, padrone Demetrio Candiotto, si imbarcò con quanto aveva e, vicino a Venezia fatto naufragio, infante e nudo se ne tornò a Firenze, ove, ancora che avessi le sue fedi fatte in Venezia, fu messo prigione, di dove poi cavato, trovando morta madonna Smeralda sua moglie e trovarsi in cattivo stato, prese per seconda una certa Domenicha, ancora che erede di sì bassa conditione, che perdè affatto la grazia de' Medici, de' sua parenti, de' Donati, e particolarmente i Bandinelli di Siena, che non ne vollero più intendere verbo: il fratello Fulggenzio, in collera più di ogni altro, che si trovava allora in Siena padre Umiliato in S° Tommè, lo rinunziò per fratello, gli scrisse mille obbrobri, lo rimò, e in particolare in quel sonetto che comincia:

Parenti miei se alcun ce n' è restato etc.

Che si conserva fra' mia sonetti. Hora Viviano, principale rovina e abbassamento della nostra casa come bene mi scrisse mio padre a Roma, pieno di rabbia poco si curò di tutti, e, preso ad affitto dalli eredi di Filippo De' Ricasoli e Stefano di Antonio Cecherini, nella villa di Gaiole, Podesteria di Prato, stette alcuni anni, dove cresciuti i dua sua figlioli Michelagniolo e Giovambatista per madre de' Donati, i quali davano mostra di buona indole, il primo tutto quieto a dilettarsi del disegno e l' altro di animo più fiero alle cacce et all' armi, se ne ritornò alla città et andò ad abitare da S^a^ Lucia de' Magnioli, e, vedendo persa la speranza mantenuta in sino allora di rimpatriare a Siena, si fece cittadino fiorentino, e doppo alcuno tempo, stando il più di quello in villa, andato Giovambatista alla guerra in Francia, di una calda per andare alla detta villa venne a morte: il resto delle sue azioni, e quanto udiasi il nome stesso nonchè tutti i Bandinelli dato in anima e corpo a' Checherini parenti materni, e quanto fussi amato e stimato da' Bandinelli di Siena e Donati suoi parenti per la moglie, vedesi per diverse scritture quali si conservano appresso di me: et alla decima delle quali per ——— [37] feci fare alla sua posta una aggiunta in margine.

Memoria V.

Quanto a Michelagniolo, morto il padre, essendo riuscito huomo di valore nel disegnio, nella cognizione delle gioie, de' minerali, delle medaglie, curioso investigatore dell' antichità et inteligente della lingua

37) Lacuna di un quarto di riga nel manoscritto.



latina, rientrato in gratia della casa de' Medici, così amato da Lorenzo il Magnifico che lo prepose alla sua nobile Galleria nè mai averebbe mostrato che quella o altre rarità delle quali abbondava ad alcuno Principe o Sig^{re} segnialato dell' Europa, che non vi fussi stato (sì come io dissi più volte a bocca e scrissi al duca Cosimo) il detto Michelagniolo, che con la eloquentia, pratica e dimostratione dava diletto maraviglioso, onde Lorenzo il Magnifico, Piero l' amavano e reputavano fra i più cari amici. Prese per moglie madonna Caterina di Taddeo Ugolini nobile fiorentina, della quale, oltre a me Bartolomeo suo figliolo, ne ebbe tre altri, cioè Ruberto, che morì piccolo, Giovambatista, che, andato alla guerra in Germania con Ottavio Bardini, morì sotto Francherale, e Lucrezia, la quale fece monacha in S.^{o} Vincentio di Prato, chiamata suora Piera, e dove io per tale conto feci ancora una delle mia figliole. Trovandosi il detto Michelagniolo non molto benestante, a cagione del padre come si è detto, e volendolo i Medici e sua parenti aiutare, massime per conoscerlo attivo, di bello ingegno e cognitore, gli feciono aprire un bancho di gioie e altre mercantie con gli interessi degli Ugolini e altri, ma particolarmente del Magnifico Piero di Lorenzo de' Medici, il quale, avendo molti vasi, gioie et anticaglie preziose, spendendo assai, desiderava per tale mezzo celatamente riuscirsene, onde Michelagniolo, facendo buono profitto, cominciò a comprare e torre affitto de' beni, e in particolare andato a Siena da' sua Bandinelli, ebbe per mezzo loro dal cardinale Francescho Picchololomini nel 1502 affitto certi beni che teneva il cardinale a Pinzi di Monte, Podesteria di Prato, come si vede per una scritta di mano di messere Bernardo Capacci, canonico di Siena, e per una ricevuta del detto Cardinale, in materia della vendita; il quale cardinale fu poi Pio III; sì come ancora si vede la scritta del detto banco aperto, la copia della quale appresso di me si conserva. Abitò il detto Michelagniolo e facendola molto bene, ancora che talvolta fussi aggravato di rimesse dal capitano Giovambatista suo fratello. Avenne nel 27 la mutatione dello Stato e Republica Fiorentina, e cacciato di Firenze, mentre era a Roma al servizio di Clemente VII, il detto Michelagniolo mio padre, come partiale de' Medici, fu tormentato, et andato in esilio si ritirò sotto l' aiuto di detti signiori da' quali fu sempre favorito, come ancora da Lorenzo duca di Urbino, il quale se ne servì in diverse occorentie, come si vede per una patente data dal campo. Finalmente ritornato, nell' andare in villa, presa una calda, stette 22 giorni ammalato e morì a 13 di agosto 1528. Fece testamento molti anni avanti sia nel 1491, rogato sere Carlo di Piero da Firenzuola, lasciando suoi tutori testamentari Luca Ugolini, Gianozzo Pucci e Lorenzo Benintendi, me suo erede universale et in defetto senza figlioli il capitano Giovambatista; non lasciando di dire che in quella rivolutione



di stato perdè di molte robe, andorno male di molte scritture e sarebbe andata peggio, se non fussino stati gli Ugolini suoi parenti, che da quel popolo arrabbiato e tumultuoso gli difese: sì come del tutto ne detti più volte conto al duca Cosimo, dimostrandoli quanto i mia avessino servito et amato la sua casa.

Memoria VI.

Quanto al capitano Giovambatista mio zio, già ve n'ho detto di sopra: fu homo di gran valore, servì il re Francesco primo, dal quale doppo molti anni ebbe la condotta di 100 fanti, come si vede per le patenti a presso di me, lo servì in diverse guerre, particolarmente in Piccardia et a Fontenabbia, chiamato per l'ordinario da' Franzesi Bandino e Bandino di Toschana, equivocando da Bandino suo zio così chiamato, che vi guerreggiò et ebbe grado di alfiere sotto il capitano Bussonetto: duellò in Leone contro a Monsù Claudio cav^o^. della Chartre, a cagione di Piero de' Medici, del quale aveva sparlato, e l'ammazzò; sì come ancora fece molte altre quistioni, e guerreggiò a Milano; fu in Tolosa grande amicho e riconosciuto per parente da Girolamo Bandinelli signore di Paulel, che era venuto da Siena, e di Fulgentio, di Guido suo nipote; come si vede per una proccura appresso di me per riscuotere a Roma: dove essendo andato, e dove mi trovavo ancora io, venne a morte, e volle essere sotterato alla Minerva, per divotione che aveva a San Domenicho e santa Caterina da Siena; non fece testamento e gli trovai 570 scudi d'oro del sole, e presi Arrigo suo servitore e stette meco 2 anni e poi ritornò in Francia. Mi portò alcune lettere de' Bandinelli di Tolosa, e, passando per Firenze, dette alla mia moglie uno oriuolo di Parigi e dua ufitioli di quelle parti. Ottenne dal Re Francescho per bene merito del suo servire, proccurandolo poi ancora io di aggiungere all' arme nostra, la quale era in campo giallo arabato, la palla azzurra col Cavaliere d'argento come hanno i nostri Bandinelli di Siena e di Francia, e come si vede da' sigilli o armi de' mia passati, alla quale, fatto io Cav^re^ di Santo Jacopo, aggiunsi la croce, ottenne, dico, di potere aggiungere i Gigli, come appare per il privilegio del re Francescho, appresso di me, e per una memoria in rischi di morte fatta dallo stesso Capitano e Michelagniolo suo fratello a Guidone Bandinelli, che andò in Terra santa sotto all'arme antica Bandinelli, che comincia: »Guidoni comitis« etc. Fu ancora grande amico del magnifico Piero de' Medici, col quale passavano molti negozi per via di lettere mandate allo Spinelli sua gente[38]) in Lione e con una cifra fra di loro con questi caratteri:

[38]) Suo agente.

La quale ebbi delle sue mani doppo morte con molte scritture lasciate a mia moglie in Firenze, pregandomi che dovessi per più rispetti abbruciarle, sì come feci, Dio gli abbi dato requie: ed lasciando di dire che Monsignore Paulo Giovio, del quale ero grande amico e che mi fece una impresa di uno monte di diaccio col suo motto, mi disse avanti al sacco di Roma aveva fatto di esso capitano onoratissima mentione, ma seppi poi che nello stesso sacco di Borbone erano andati male molti libri delle sue storie ancora in penna.

Memoria VII.

Quanto a me Bartolomeo vostro padre averei molto che dire, ma, perchè la mia opera e fatti sono più nuovi, cercherò presto di spedirmi.

Siccome era mio padre di vivace ingegnio et attivo, così a pena uscito dalle fasce che mi cominciò ad istruire, e vedendomi con disegni su per fogli e con la neve e con la terra al solito de' fanciulli formare un leone, ora una figura, ora un'altra, dalle quali congetturando gli incentivi et inclinatione della natura, che, fomentati, rare volte falliscono, cominciò ad insegniarmi a disegniare, e perchè voleva che io attendessi alli studi delle lettere e particolarmente alla latina, quello che mancava del giorno volera che io supplissi di notte, facendomi ancora insegniare al Rustici la scultura: ebbi per maestro nella gramatica messere Francesco Bartoli, et avendo fatto buono progresso nel disegnio, nella scultura e nelle lettere, mi mandò a' servizi di Clemente settimo l'anno primo del suo pontificato, acciò che quivi m'impiegassi nella professione stabilita; et al quale Clemente, come figliuolo di antichi amici e servidori della casa, fui raccolto cortesemente, dandomi la parte e stanze in Vaticano, e del quale fui tanto in gratia che col tempo mi diede titolo di cortigiano, una Commenda e Cavalierato di S.o Piero, essendo già nota la mia virtù non solo al Papa ma a tutta Roma per l'opere già fatte, e per un' altra volta ch' io ero stato nella stessa Roma.

Quanto alle mie opere di scultura e disegno, essendo apparenti in Francia, in Spagnia, in Germania, in Roma e particolarmente in Firenze a' tempi di Alessandro e di Cosimo, delle quali il Laocoonte[39]), fatto ad instantia di Clemente, la Venere donata a Carlo V[40]), l'Ercole di piazza[41]) e altre di bronzi e marmi, lascerò lodarli a l' altrui penne ed alle lettere che troverete scritte dalli accellentissimi Sigri Duchi, Cosimo e Leonora, che appresso di me si conservano, e di altri principi e particolari: di queste, dico, non occorre che io parli, perchè sono apparenti in luoghi pubblici e privati.

Dirò solo de' gradi ottenuti e di altri mia studi particolari, a' quali sarei stato inclinatissimo, se mi fussi stato dato più tempo, che posso dire in ciò notturno e rubato, o la fortuna m' avessi dato parte di quelle sustantie che già troppo largamente spesono i mia passati e particolarmente il cavre Francescho, che nel pigliare l' ordine usò più tosto largheza e mano regia che di privato cavre, sì che, essendosi in Siena grossamente

39) Il Laocoonte si conserva nella Galleria degli Uffizi, fra le statue antiche.

40) Ne ignoriamo la sorte.

41) Si trova ancora in piazza della Signoria, dinanzi alla porta di Palazzo Vecchio, dove fu trasportata il 1o maggio 1534, secondo annota il Settimanni nelle sue Memorie (cfr. Vasari, VI, 158; Gaye, II, 177).



indebitato, fu buona chagione dello abbassamento della casa nostra, oltra agli errori di Viviano, che gli dette quasi l' ultimo tracollo.

Desiderando io adunque e avendo intenso il desiderio di rendere qualche splendore alla mia casa, presa l' occasione della venuta di Carlo V in Italia, l' anno che in Bologna fu coronato da Clemente VII e fu restituito lo stato di Milano a Francescho Sforza, richiesi lo Imperadore che mi volesse fare cavre di So Jacopo, avendogli attestato il papa, quale in tale occasione, come suo cortigiano, aveva accompagniato, che io era nato di antichissimo e nobilissimo sangue de' Bandinelli di Siena, e che papa Allessandro 3o, quale combattè con Federigo Barbarossa, era stato della mia casa; ma perchè molti principi e signori che portavano l'abito di So Jacopo si opposero igniorantemente, dicendo come scutore non lo meritassi, non considerando che la pittura e la scultura da' Fabij ed altri nobili esercitata e che in un nobile ogni arte è nobile, come Epaminondo nobilitò in Tebe un vilissimo ofizio, esercitandolo; ma il papa offerse a Carlo che io farei le debite provanze, conforme agli ordini, onde lo imperadore mi disse: Si provereis que sois noble, os dare el avito: e così comesse a Don Grazia Manriquez, suo cortigiano, che venissi a Firenze e come cavre e Commendatore di So Jacopo pigliassi le provanze, e, fatte, gliene dovessi mandare, onde io, venuto seco a Firenze e ricevuto in casa mia, la quale avevo concesso a Antonio Francescho Doni mio grande amico, che si tratteneva in Firenze, e non potendo andare a Siena per non lasciare il detto Sigre Commendatore, scrissi caldamente a Siena a Niccolò, Belisario ed altri de' Bandinelli, acciò volessino fare pubblica attestazione e scrittura come io ero, per Francescho di Bandinello che venne a Firenze, disceso dal conte Bandinello e così del proprio e vero sangue loro, et avendo pregato il detto messere Antonio Francescho Doni a volere portarle e proccurarne la speditione, e così lo spedij a' 10 di gennaio 1530, dove, presentate in Siena le lettere e stato ivi alcuni giorni, i detti Sigri Bandinelli fecero la desiderata scrittura, provando come io ero de' loro, rogata da — — — — — — [42]), con l' atestatione e validità del Capitano del popolo ed in forma, la quale (avendone serbata copia) la detti al sigre Don Grazia, e altre scritture acciò appartenenti, favorito anchora da' Medici, il quale Don Grazia restato chiaro ed apieno soddisfatto, ci partimo insieme per Roma, e di quivi mandò le scritture all' Imperadore, il quale con quei signori dell' Ordine resi certi delle mie provanze e nobiltà; sua Maestà Cesarea dal Tirolo e città d' Ispruch mi mandò il privilegio segniato di sua mano, acciò mi fussi dato l'abito, avendo ritrovato in me per sua commessione le naturalità, cioè la mia nascita e sangue conforme,

[42]) Lacuna di un terzo di riga nel testo.

a che per giustizia i canoni dell' ordine dispongono, commettendo ad Pietro di Pina, frate dell' ordine e cappellano di sua Maestà, che allora si ritrovava assente per alcuni negozi cesarei in Roma; e così nella cappella del sacro palazzo in Vaticano, presenti tre cardinali, Salviati, Ridolfi e di Sa Maria in Portico, che mi volsono favorire, dicendo la messa il detto Cappellano Cesareo, calzandomi gli sproni il suddetto sigre Don Gratia Manriguez, cigniendomi la spada il sigre Don Ferrante Caracciolo, presente il Sigre Jacopo Biusco ed altri cavri dell' ordine di So Jacopo, mi diedono l' abito, avendomi Sua Santità mandato la Beneditione; ove, doppo le cirimonie, fatte con molta solenità, il Cardinale di S. Maria in Portico mi convitò a pranzo con gli altri Cavri che si trovorno a dare l' abito, ed insieme banchettò i dua suddetti Cardinali, e doppo il pranzo il suddetto Sigre Don Gratia, il quale sapeva e aveva visto che io mi dilettavo della poesia, mi diede e lesse un sonetto in mia lode sopra l' abito, il quale comincia

Tus meritos, virtud, y la noblica, etc.

al quale poi risposi con uno altro

Grazia, con mia virtù, con egual merto

i quai sonetti fra gli altri mia si conservano.

L' imperadore mi concesse poi per gratia che io non andassi a Veles Ispagnia, ma facessi la professione in Roma, nella quale città ritrovandosi poi l' anno 1536 Imperadore Carlo quinto, et andato a baciare la veste a sua Cesarea Maestà, mi disse: yo os è dado un avito y crux de Principes: al che risposi: è vero, invittissimo Cesare, ma bisognia che vostra Cesarea Maestà mi dia da poterla mantenere da principe; al che, rivolto ad alcuni Sigri, ridendo replicò: Mucho sabe esto Cavallero. Con tutto ciò mai potetti nè allora nè poi avere da Sua Maestà, anchora che me ne avessi data buona intentione, che don Gratia sopradetto, il Sigre Don Francescho de los Covos, el Vescovo di Miscone, allora ambasciatore del Cristianissimo, l' avessino di ciò supplicato, con tutto ciò mai potetti ottenere nè pensioni nè comende nè donativo alcuno per conto dell' abito: è bene vero questo che, avendoli fatto dono di una bellissima Venere, stimata al pari di quella di Fidia, la quale mandò in Germania, e che gli fu carissima, mi diede, e di sua propria mano, un nicchio tutto d' oro smaltato e incastrato con pietre preziose e dentro rilevata la Croce di Sto Jacopo con catenella d' oro, stimato che valessi ducati 500, che mi fu grato per venire da quella mano, il quale lascio a voi, mia figlioli, e prego i posteri in mia memoria a conservarlo.

Fui anchora da più pontefici favorito: Monsignore Revmo Vescovo di Cassana, Datario del Papa e Presidente dell' Annona di Roma, grado che non si dava se non a soggetti segnialati e volendo, come quello che aspirava

al Cardinalato, per sgravarsi renuntiare il detto ofizio, il quale dal Papa mi fu concesso con tutti i soliti emolumenti e grazie solite, il quale ofitio, mentre io stetti in Roma, esercitai con molta soddisfatione, proccurando con i miei colleghi che la città stessi abbondante, e perciò feci impresa di un Bue, schieroglifico, appresso gli antichi, di grassezza et abbondantia, come si interpreta ancora nel sognio di Faraone, e gli feci porre al collo delle spighe col motto: Ubertati. Sopra le quali imprese, mi servii prima di quella del Giovio, che era un monte di diaccio col motto: ex glacie neves, quasi volendo significare, come io dissi al suo nipote messer Giulio, che, essendo fatto diaccio per la fortuna e casi successi de' miei passati, ero diventato neve per la candidezza delle mie virtù e gradi ottenuti; e poi nelle medaglie con la mia effigie di bronzo posi dall' altra parte — — —[43])

delle quai medaglie ne sono dieci con quelle del duca Cosimo mio signore nel fondamento del coro di S. Maria del Fiore, da me disegniato e tirato a fine con l'Addamo ed Eva[44]) e bassirilievi etc. Hora vedendo come le mia opere, le quali erano lodate da Michelagniolo, come confessò al Cardinale di Sa Maria in Portico, come si vede per un suo detto mandatomi dallo stesso Cardinale, e per lettere scritteci, sì come dagli altri intelligenti, con tutto ciò, non mancando molti invidiosi e maligni che, per mostrare di sapere, le biasimavano, come per più lettere scritte all' Eccellentissimi Sigri Duchi Cosimo e Leonora e

---

43) Lacuna di un terzo di riga. La mancanza della leggenda impedisce di identificare con assoluta certezza questa medaglia. Molto probabilmente però si tratta della medaglia così descritta dall' Armand (Les Médailleurs italiens des Quinzième et seizième siecles, Paris, Plon, 1883, I, 163): Dia. 41. »BACCIVS·BAN·SCVLP·FLO· — LEO« ℞ »CHANDOR·ILLESVS« Nel retto si vede il busto del Bandinelli, vecchio, a capo scoperto, con lunga barba. Nel rovescio l' iscrizione è circondata da una corona di alloro. Si osservi che la leggenda di questa medaglia richiama quel concetto di bianchezza immacolata di cui il Bandinelli, con significazione morale, parla nel Memoriale.

44) Sembra che più volte il Bandinelli abbia tentato un gruppo di Adamo ed Eva, ma, poco soddisfatto dell' opera sua, mutò gli abitatori dell' Eden in imagini di Deità pagane (Vasari, VI, 179—80). Finalmente riuscì a collocare i due progenitori della stirpe umana dietro l' altar maggiore di S. Maria del Fiore, ma le nudità di quelle figure sollevarono scandalo, così che, mentre lo scultore veniva fatto bersaglio di mordaci poesie, un anonimo contemporaneo scriveva: »19 dimarzo 1549 si scopri le lor de et sporche figure di marmo in S. Maria del Fiore, di mano di Baccio Bandinello, che furono un Adamo et un Eva: della qual cosa ne fu da tutta la città biasimato grandemente et con seco il Duca, comportassi una simile cosa in Duomo dinanzi a l' altare e dove si posa il Santissimo sacramento« (Gaye, Carteggio inedito, II, 500). Le statue furono tolte dal loro luogo nel 1722, ma anche questo provvedimento fornì pretesto alla mania versaiuola di Giovan Battista Fagiuoli e di altri belli spiriti del tempo. Attualmente le due imagini si conservano nel cortile del Bargello.



loro risposte apparisce, per le quali mi scrissero più volte e dissero a bocca che io me ne dovessi burlare, essendo nota la mia virtù, che era proprio de' suggetti grandi di essere invidiato, e che la virtù di un homo insigne aveva questo di male, che non era conosciuta, e massimo nella patria, se non doppo morte: onde io per ultima impresa, la quale conservai e conserverò insino a morte, feci una torre da venti combattuta col motto: Nè per soffiare de' venti, il quale tolsi da Dante, dove dice:

Sta come torre ferma che non crolla
Già mai la cima per soffiar de' venti

e la feci gettare in bronzo, con la mia effigie da una parte con questa inscrizione nella circonferentia:

»Baccius Eq. S. J. ex Com. Bandinellis« e nell' altra l' impresa.[45])

E perchè, essendo chiamato dal Duca Cosimo per servirlo, nè potendo assistere in Roma, godetti per gratia speciale molti anni titolo di Presidente[46]) con i sua emolumenti, come si vede dalle riscossioni fatte per me in Roma gli Strozzi, Altoviti e Benintendi.

Tornato adunque in Firenze, e preso per moglie Ma^nna^ Jacopa di Giovambatista Doni, nobile fiorentino, bene provvisionato ed accarezzato da' detti Sig^ri^ Duchi, e servendoli in tutto quello che mi comandavano nel disegno, scultura e altri importantissimi negozzi, essendo da loro tanto familiarmente amato che più volte si degniorno di venire alla mia casa et alla mia villa delle Tre pulzelle, la sig^ra^ Duchessa a' balli e colezioni, gli supplicai, dico, che mi volessino concedere o di Siena o di Firenze quei magistrati che avevano ricevuto i miei passati: ma il sig^re^ Ducha, che stimava assai l' opera mia, temeva (come disse più volte alla sig^ra^ Duchessa e Vescovo di Marsiche, che perciò mi pregorno ad avere un pocho di pazzientia) temeva, dico, che con i gradi civili non abbandonassi l' opere e così gran frutto, andava renitente, pure, importunato, mi concesse gli Otto[47]), avendo voluto che io rinunziassi al foro ecclesiastico, e permesso che nel magistrato, in cambio del lucco, portassi l' abito dell' ordine e sedessi doppo al Proposto, e così, avendomi poi concesso altri nobili ofizzi, per l' ultimo m' ha fatto Capitano di parte Guelfa e Ofizziale de' fiumi, a beneplacito, fidandosi totalmente in me, come intelligente per i disordini che nascevano: e mi ha promesso e datone parola alla Sig^ra^ Duchessa, non volendo più affaticarmi e che io mi riposi già fatto vecchio, che doppo averò fatto il Gigante di piazza[48]) di volermi fare

45) Non trovasi registrata nell' Armand, nello Heiss e nel Friedländer.

46) Cioè Presidente dell' annona, come poco sopra ha detto.

47) Cioè degli Otto di Balìa.

48) Il Gigante non fu esegnito da Baccio, ma da Bartolomeo Ammannati, e si trova ancora sulla fonte di piazza della Signoria.



Quarantotto[49]), siccome io lo supplicato, e dare al mio figliolo Giulio, che attende alli studi, un veschovado, e a Ceseri un luogo in quello di Siena, con titolo di Conte, per rinnovare la memoria de' mia passati e riconoscere in me e mia figlioli l' antica servitù che da Francescho di Bandinello, ceppo del mio ramo, abbiamo fatto alla eccellentissima casa: piaccia a Dio che io viva, così segua.

Mi occore ancòra dire che sono stato, tornato e ritornato più volte a Roma, come quando il papa mi mandò a chiamare per una lettera scrittami per lo Ambasciatore Galeotto de' Medici, e, passando da Siena, stetti in casa messere Belisario Bandinelli, dove da messere Giulio, Nicchold e altri mi fu fatto mille carezze, come ancora loro erano stati e più volte sono venuti a casa mia, accarezzandoci come amati parenti, non lasciando di dire che sempre ho amato quella città come patria de' mia passati, nè ho mancato alle occasioni di favorirla appresso il Sigre Duca, e massime quando, vinto Piero Strozzi, Monluc patteggiò col marchese di Marigniano[50]), che perciò, essendo venuti per ambasciatori di Siena — — — — — — — — —[51]) per patteggiare con Sua Excellentia, fui con esso loro, dettigli da desinare e sa il Sigre Duca quello che io facessi, e sempre mi sono servito di qualche sanese. Doppo la cacciata de' Medici di Firenze e mutatione dello Stato, volendo Clemente settimo mandarmi a Firenze per alcuni negozi segreti e dicendoli io che temevo non m' intravenissi come a mio padre, essendo il popolo infuriato e nobili di male animo, mi disse il papa: Montate sopra la mia mula, andate a Firenze, chè temeranno di farmi dispiacere. E, fattomela dare con la sella e fornimenti pontificij, venni a Firenze, negotiai e non mi fu detto cosa alcuna; i fornimenti di velluto nero con le borchie e ferramenti messi a oro si conservano ancora in casa, e prego i miei successori a tenerne conto per memoria, sì come anchora di un vaso d' agata che mi donò il Cardinale di Sa Maria in Portico, al quale l' anno 1520 feci in Roma un lavoro stimato mirabile da tutta Roma.

Memoria VIII.

Ricordo, è memoria a voi, figliuoli miei e successori, se a Dio piacerà di darvene, come fonte di ogni bene a ricordarvi le grandi fatiche che ha durate il padre vostro dall' ora che nacque, per lasciarvi non solo in buono stato, ma ridurvi in parte allo splendore de' Sigri vostri antenati, onde posso ben dire che, per voi felicitare, sia caduta in me la

49) È noto che quarantotto erano i componenti il Senato fiorentino istituito nel 1532.

50) Biagio di Monluc, capitano dei francesi che erano a Siena in aiuto dei fuorusciti. Jacopo de' Medici, marchese di Marignano, comandante le forze di Cosimo.

51) Lacuna di due terzi di riga nel manoscritto.



maledizione data nella Sacra Genesi al nostro primo padre: »in sudore vultus tui, etc.«.

Fra le mie fatiche non tratterò di quelle che ne' disegni, ne' marmi, ne' bronzi e ne' colori sono già note al mondo e che forse doppo la morte mia saranno fra gli inteligenti in quella estimatione che devono, ma tratto di quelli che, in vece di riposo, ho rubato al sonno ed alla quiete; perchè, non essendo io dedito a Cerere, Bacco e Venere, non mi ricordo (assuefatto da piccolo col terrore di mio padre) avere mai dormito, e questo nelle notti maggiori, più di cinque ore, usando questo termine e massime nel verno, conformandomi poi secondo i tempi; da l' una alle tre attendevo a leggere o istorie, fra le quali ho sempre stimato Tito Livio, Tacito, Sallustio ed altri; in Erodoto stimavo più lo stile che la materia: de' poeti, quanto a' latini Horatio e Vergilio erono i miei amori; quanto a Homero, anchora che io avessi un poco di principio della lingua greca, con tutto ciò non lo intendevo molto in greco, nè piacendomi le traduzioni latine nè avendo tempo da perdercci, poco lo studiai; fra tutti i poeti vulgari Dante mi pareva amirabile, ma Francescho Petrarcha fu il mio amore, quale ho cercato sempre di immitare, e in vari tempi e varie occasioni ho composto da 200 sonetti, diciotto canzoni e sei sestine e dua trionfi, uno sopra a Carlo Quinto nella vittoria contro a' principi protestanti e l' altro nella vittoria di Siena che ebbe il duca Cosimo, e, se viverò, forse ne farò delli altri, avertendo che i sonetti parte sono sacri, essendomi assai dilettato di leggere la scrittura sacra ed alcuni de' Santi Padri, perchè, avendo avuto a trattare co' Principi, e in particolare con Ecclesiastici, dove continovamente assistono grandi personaggi, ho voluto sempre potere in parte comparire, oltre che la pratica importa, assai: parte sono morali, non mi essendo dilettato delli amorosi, poichè il tempo e la natura non lo concedevano, e di questi alcuni sono in dialogo. Tutti gli altri versano intorno a lodi o ringratiamenti, come a Carlo V, al Duca Cosimo, a' Bandinelli di Siena, al Doni etc., ovvero contro al Zati provveditore dell' opera, a Benedetto Varchi, a Alfonso de' Pazzi e Giorgio Vasari, non perchè io fussi d' animo e lingua satiricha, ma perchè, come scrissi più volte al duca Cosimo, nacque fra Sforza e me grave inimicitia, perchè mi voleva usurpare l' acque che avevo ritrovate a Fiesole nella mia villa delle Tre pulzelle, onde tanto litigamo, e si ebbe a decidere con l' autorità del Sig^r Duca, per mezzo dell' auditore Torelli: e contro al Vasari, non essendo abile nel disegno a sciormi le scarpe nè essere mio discepolo, voleva fare del saccente e del saputo, onde io più volte gli mostrai la sua buassaggine, e particolarmente, avendomi Sua Eccelentia chiesto un disegno della fabbrica che voleva fare de' Pitti, e mandatogliene per il



mio figliolo, Giorgio, che vi si abbattè, poco intendendo, mi ebbe a riprendere, onde io ne scrissi al sig^re^ Duca, come si vede fra le mie copie, e a bocca gliene parlai, mostrando che Giorgio in ciò non sapeva dove si avessi il capo, e questo avenne ancora in altre occasioni, onde mi odiava a morte, mi biasimava e detraeva, ma alla sfuggiasca, perchè aveva paura di me. Contro al Varchi fu accagione di un luogo di Tacito, il quale, ancora che fussi dotto, gli dissi in presentia del Duca che egli era più poeta che istorico. Contro al Pazzi perchè era s opra ogni altro satirico nè l' averebbe perdonata a Dio[52]). Al Zati perchè nell' opera mi faceva storiare e ritardava le provvisioni concesse dal Sig^re^ Duca a' giovani che nella mia Academia particolare del disegno sotto di me studiavano, come si vede in una carta da me disegniata e fatta stampare in Roma con le parole: Academia Bacci ex Senariis comitibus Bandinellis; onde io fui forzato ricorrere al Duca, il quale perciò ordinò e passò per partito delli operai, che erono Lorenzo Strozzi, Lionardo Ridolfi, Ugo della Stufa, a' 6 di Dicembre 1540, rogato sere Francesco Sacci, che il Provveditore et operai non potessino disporre cosa alcuna senza licentia del sig^re^ Duca e mia, massime intorno alla fabbrica di S. Maria del Fiore, come apparisce da più scritture a presso di me.[53]) Occorrendo di dire quanto a' giovani della mia accademia, amai tutti egualmente, ma perchè non omnium est adire Corintum, non tutti fecero riuscita, sì come la fece Vincentio de' Rossi e Bartolomeo Ammannati; ma questo nell' ultimo non si portò molto bene verso di me[54])

---

52) Due di questi sonetti, crediamo inediti, abbiamo letti nel Codice Capponiano n. 421 (Biblioteca nazionale centrale di Firenze); a c. 224 v.:

Bandinello, ha' tu fatto quel gighante

e a c. 518 v.:

O Baccius faciebat Bandinello.

Dello stesso Alfonso de' Pazzi, in un altro codice della Nazionale di Firenze, il Palatino n. 248, abbiamo trovato, a c. 80 r., un feroce epitaffio, che ancor esso crediamo inedito, contro Baccio Bandinelli. Eccolo:

Al Bandinello,
Il mazzuol, ch' è qui intorno, e lo scarpello
Mostran che qui sepolto è 'l Bandinello,
Di cui la fama assai si pregia e stima.
Felice a lui, se fosse morto prima!

53) Il Gaye (Carteggio inedito, II, 298) e il Milanesi nelle sue note al Vasari (VI, 179) ricordano l'ordine dato dal duca Cosimo agli operai sotto la data del 24 novembre 1540.

54) I primi segni ben palesi della inimicizia fra il Bandinelli e Bartolomeo Ammannati si mostrarono nel 1555, quando l'Ammannati fu dal Vasari raccomandato al Duca, che gli diede da lavorare in Palazzo Vecchio; l' odio fra i due artisti si accrebbe di poi, quando essi entrarono palesemente in gara per l'esecuzione del gigante, da collocarsi sulla fonte di piazza della Signoria (Vasari, VI, 186 e segg.)



Ancora Anfolso Rodriguez tolledano, che mi dette la sig^{ra} Duchessa, riuscì assai valente, come si vidde da una testa fatta di Carlo V molto al vivo, ma parendoli di essere maestro avanti al tempo, se ne tornò alla patria e di là mi scrisse che faceva buono profitto. Ho composto e scritto altre opere la maggior parte di mia mano, con tutto non avessi buono carattere, o, per meglio dire, con il tempo l' avessi guasto, assicurandovi in coscientia mia, che, se non fussi stata, oltre la inclinatione, la dura necessità, averei auto molto più gusto, che adoperando il ferro, immortalarmi con la penna, come studio veramente ingenuo e liberale. Fra le altre cose, figlioli mia, che io vi lascio, sono prima alcuni Dialoghi con Giotto sopra la scultura e disegno, quali cominciano: Una gran lode meritano quelli che dell' arti preclari sono stati inventori etc. Un libro, quale sia più nobile, la Pittura o la Scultura, con la dedicatoria al Duca Cosimo Sig^{re} Nostro, la quale comincia: Perchè sei capacissimo di ogni altra speculatione e sai quanto l' anime de' mortali cerchino di sapere per vivere sempre e farsi immortali etc. Un libro del disegno in 70 capitoli che comincia: Il disegno è una superficie piana etc. Un altro libro pure del disegno, il principio del quale è questo: Disegno è una disposizione di infinite e varie specie, formate in tanti e varii modi, come la maestà della natura ci mostra di continuo, le quali specie e nelle umane menti si formano etc. L' Accademia, che comincia: l' uomo nasce col desiderio di imparare per vivere e farsi immortale etc. Item della Architettura, témpi, colonne, colossi etc. Un libro della vera nobiltà alla Sig^{ra} Duchessa Leonora, nel quale, concludendo che non dal sangue solamente, ma dalla virtù dipende, incidentemente gli dimostro la nobiltà, de' mia passati venuti da Sig^{ri} Bandinelli di Siena, e quanto abbi illustrato il mio ramo con l' ordine di S. Jacopo, del quale si gloriò il padre di Sua Eccellentia, con la dedicatoria che comincia: Sì come io pretendo il primo grado nell' essere de' più obbligati servitori della Eccellentia Vostra, così stimo di non avere l' inferiore nella Sua grazia etc. Un raccolto di più sermoni fatti in diverse Compagnie. Un raccolto di lettere a diversi, e di diversi Principi e particolari, per le quali potete vedere in che istimazione io fussi, e di molte opere da me fatte etc. E perchè infino adesso mi è mancato il tempo di poterle ridurre a perfetione, ripulirle, rivederle e riscriverle, e Dio sa se l' averò per l' avvenire, ritrovandomi già vecchio e affaticato, vi prego, vi scongiuro, figliuoli miei, per le viscere di Giesù Christo, per l' obbligo che mi avete come vostro benefattore, per l' amore che dovete come a padre, che doppo la morte mia e che sarò passato da questa valle di miserie, doviate e vogliate ridurle insieme, farle riscrivere e rivedere a persone intelligenti della professione che trattano, avertendoli che, essendo scritti la maggior parte

di mia mano, di prima penna, et avendo io come ho detto carattere male agevole, di materie non volgari e parte non finiti, l' opera sarà più difficile di quello che vi potete immaginare: ma che non può l' amore? Eseguite adunque il comandamento di vostro padre, e, ridottoli a termine, conservategli in memoria mia, lassando in vostra libertà pubblicarli; e dovete maravigliarvi che fra tanti disegni, sculture, ofizi e altro, abbi potuto scrivere tanto; perchè io, ritornando dove cominciai nell'istitutione della mia vita, in fino alle tre leggevo istorie, poeti escrittura sacra, e doppo andavo a cena; doppo cena, ritiratomi mio oratorio, ringratiavo Dio de' benefizi ricevuti e lo pregavo a tenermi in capo la sua Santa mano: intorno alle cinque ore (tratto del verno) dormivo insino alle dieci, et alle dieci chiamato o dalla sveglia o da chi ne aveva il carico, davo la mano per dua ore a comporre e scrivere sopra quello che avevo prima determinato; in su le dodici venivano i giovani et insino al dì si attendeva a disegniare, e doppo, udita messa, si andava a l' opere, in casa, ne l' Opera o dove bisognava; e di più la state andavo spesso, come ancora vo, a' capitani di Parte fuora del Magistrato, e, chiamati i capo maestri, volevo da loro intendere e vedere i rapporti e disegni delle fabbriche e ripari de' fiumi, insegniavo loro e riprendevo dove avessino errato, cosa molto grata a' mia colleghi, molti de' quali, per la mutatione e varietà de' traffichi, erano pochi esperti, e così era gratissimo al Sig^re^ Duca, come si vede per più sue lettere e tutto a gloria del S. Dio.

Memoria VIIII.

A' miei figliuoli come essendomi in più tempi et in diverse occasioni valuto dall' opera di S^a^ Maria del Fiore di più legniami, marmi e altro, non solo per servitio della chiesa, ma mio proprio e de' giovani che, per concessione di Sua Eccellentia, imparavano sotto la mia disciplina, come è detto: perciò, se detti operai pretendessino cosa alcuna contro a voi mie eredi per le suddette cose valsemi, avvertite che non debbo loro cosa alcuna per una fine e supplica di Sua Eccelenzzia, come potete vedere fra le mie scritture, ove anchora la sopra intendentia del-Opera, come per partita de' 6 di dicembre 1540: e fra le dette scritture e libri di quoio rosso e nero e bianco potrete vedere diversi accordi fatti con principi, duchi e cardinali, a cagione dell' opere, come per esempio col Sig^re^ Ducha nostro del coro di S. Maria del Fiore, del Sepolchro del Sig^re^ Giovanni suo padre, quale è in S. Lorenzo, la cui base è ridotta a perfetione, ma non la statua, per avere disegniato di metterla in su la piazza di S^o^ Lorenzo, ove prima voleva che andassi in una capella, però bisogna farlo in altra positura, e così imperfetto si conserva



nell' Opera.[55]) Sì come ancora l'accordo fatto co' Sigri Genovesi, quali in quel tempo governavano Genova, per farmi fare una statua di marmo circa a quattro braccia con la effigie del Sigre principe Andrea Doria, onde io, partendomi male volentieri dalla servitù di papa Clemente, che dificilmente perciò mi dava licentia, a richiesta del cardinale Doria mi condussi infino a Genova, dove, aspettando nè comparendo il principe, anchora che il Sigre Cardinale mi avessi dato stanze nel suo palazzo e per onorarmi come cavre la sua propria tavola, mi volli partire da Genova, e andato a Carrara feci levare il marmo; in quel mentre mi mandò al vivo l' effigie del Principe et avendola cominciata e persistendo la Signoria e il Cardinale che io la dovessi fare condurre a Genova, venimo in disparere, e richiamato segretamente dal Papa, la lassai così imperfetta in Carrara, come anchora si può vedere, e credo che si vedrà, perchè, se bene avevo animo di finirla et ero in qualche obligo per una scritta fatta in Genova fra il cardinale e me per mano di Luigi Alamanni, che allora vi si ritrovava, e promesso darmene mille scudi, con tutto ciò la servitù della gran casa de' Medici et impedimenti di malattie non lo premessono: e, se bene io avevo ricevuto da' Signori Genovesi ducati quattrocento, chi considererà senza passione le spese e le fatiche fatte in sino allora troverà che io più tosto sono creditore di detti Sigri, come ne scrissi al Cardinale e si può vedere per diverse lettere.[56])

Trovarete anchora per conto de' dua sepolchri per la memoria de' Pontefici Leone e Clemente, in torno a' quali mi soleva dire Clemente che di mia mano gli avevo a fare se moriva avanti di me, e però, sapendo i cardinali Cibo, Medici, Ridolfi e Salviati, esecutori testamentarij di Clemente l' intentione del papa, vollero che col mio disegnio ed opera, onde io volli una libera scrittura di fare quanto mi piacessi intorno al quadro o intagli, istorie grande e piccole, con piena autorità di fare modelli e disegni, ordinare, mettere e rinnovare operanti e maestri di ogni sorte come a me pareva[57]) così ne feci molti disegni e modelli, et andato a Carrara a levare i marmi, ebbi una nota anchora da Michelagniolo Buoniaruoti, mio amico, di quanti volevano essere secondo il parere suo, non molto distante dal mio; ove, cavati tutti i marmi, essendovi

55) La base servì ad uso di fontana fino all' anno 1851, in cui vi fu collocata sopra la statua di Giovanni dalle Bande Nere, che sino allora era stata nel salone di palazzo Vecchio.

56) Il Vasari, a questo proposito, si diffonde in più ampi particolari (VI, p. 157 e 161 e segg.). Documenti relativi a questa statua allegorica di Andrea Doria, la quale verosimilmente fu allogata a Baccio nel 1523, furono pubblicati dal Milanesi nelle sue note al Vasari (luog. cit., p. 157).

57) Il contratto originale, citato dal Milanesi, si conserva nell' Archivio di Stato di Firenze, fra le carte dei Bandinelli, filza 7, p. 309.



stato molti mesi, non però sempre a Carrara, ma quando a Pisa e Firenze, me ne tornai a Roma, onde trovai che tutti i sopradetti esecutori avevano dato piena autorità e rimessosi totalmente nel Cardinale Ridolfi, col quale avendo trattato, conforme ai miei disegni ordinai qualunque cosa, et avendo ridotto il tutto a buon termine, per una grave indispositione, pregai il cardinale Ridolfi che si consegniassi ad altri molte cose che restavono a fare, vedendo non le potere finire così presto come desideravono.[58])

Vedranno anchora diverse altre opere fatte da me per la Eccellentia del Sigre Duca, la Pietà per il mio sepolcro, fatta in gran parte con l' aiuto di Clemente mio figliolo,[59]) il quale Clemente, se fussi andato per vita non ho dubbio che non avessi arrivato nella scultura alla fama de' più famosi Grecij, e così mi diceva, amirandolo, il grande Buonaruoti, ch' era venuto in tanta reputatione, etiandio che fussi naturale, la contessa di Pietra, la quale restata vedova e del disegnio si dilettava, me lo chiese per marito, ma io non lo volli acconsentire perchè era troppo giovane e si sarebbe deviato dalle virtù; ma Dio in Roma di febre e catarro me lo volle levare; ora si riposi in cielo.

Avvertendovi ancora che se bene si veggono alchune pitture di mia mano stimatissime, con tutto ciò non ci sono stato molto dedico, come più volte lo dissi e scrissi a loro Eccellentie, e fra queste vi prego a tenere conto del quadro che vi lascio in casa, ove col mezzo di una spera dipinsi me stesso; conservandolo, di me vi ricordiate e preghiate per l' anima mia.[60])

Tutto il mio intento era nel disegniare e nel quale, al giudizio di Michelagniolo, de' nostri Principi e de' migliori, tanto prevalsi: gran quantità ne hanno loro Eccellenzie, altri mandati in Germania et altri in Francia, ed altri sparsi per l' Italia, alchuni dei quali so che si sono venduti sino a dugento scudi: alchuni ancora sono stati stampati, come So Lorenzo in Roma sopra la graticola, la Sconficcatione e altri; con tutto ciò ve ne lascio quasi pieno un cassone, quali terrete come tante gioie, nè ve li lasciate uscire di mano, poi che verrà tempo che varranno tesori; e Dio vi benedica; avvertendovi però di uno errore che nacque nella stampa di So Lorenzo, ove l' intagliatore, in cambio di intagliare Band.,

58) Circa l' incarico della esecuzione delle sepolture di Leone X e di Clemente VII, che prima dovevano essere collocate nella basilica di S. Maria Maggiore in Roma e poi furono invece poste nella chiesa della Minerva, il Vasari (VI, 162 e segg.) narra che esso fu con male arti dal Bandinelli carpito ad Alfonso Lombardi ferrarese.

59) La Pietà si conserva ancora al suo luogo.

60) Che Baccio abbia dipinto ci è attestato anche dal Vasari (VI, 139) e da un documento publicato dal Milanesi (ibid. n. 1). L' autoritratto si conserva nella raccolta degli Uffizi.



intagliò Brand., onde molti che non sapevano lo interpretavano per Brandi, Brandini e Brandinelli, onde io ne feci ristampare un' altra in più piccola e migliore forma, col nome finito Bandinelli.[61])

Mi occorre ancora dirvi, figlioli mia, come talvolta ero biasimato da molti e particolaremente dal buon Buoniaruoti, il giuditio del quale stimavo sopra ogni altro, sì perchè era intelligente, come perchè non si moveva da animo malignio, che cominciando e bene disegniando l' opere più importanti, vi facessi mettere le mani dal Rossi, dall' Ammannati, da Clemente e da altri: io non nego che in gran parte non avessi ragione, perchè talvolta l' opere non riuscivono di quella gran perfetione che sarebbono state con la mia mano, ma bisognia considerare che ebbi e ho sempre auto molti disturbi, perchè, tralasciando le infermità e la cura familiare della casa e figliuoli, gli studi ne erano buona parte cagione, a' quali, come già vi ho detto, ero molto inchinato, e in varie occasioni mi feci molto onore, particolaremente nelle istorie e poesia, come v' ho accennato, avendo fatto molte compositioni volgari e alcune ancora latine, ma poche, come, verbigratia, al Sigre Don Pietro di Pina frate dell' Ordine e Capellano dell' Imperadore Carlo, dal quale ricevetti l' abito, che feci in mia lode, doppo avere presa la santissima comunione, avanti all' abito, nel Inno che comincia:

Bacci, foelix et amplius etc.

Come ancora mi feci grande onore con le lingue, perchè parlavo mediocremente latino, leggevo un pocho di greco, parlavo bene la lingua spagniuola et avevo qualche principio della franzese, tutte esercitate in Roma: mi era ancora di grande impedimento l' avere assistere e corteggiare il papa, oltre a' viaggi fatti seco a Bologna e in altre occasione, oltre che la Presidentia e cura che la città di Roma e il popolo romano impatiente e libero stessi abbondante, oltre l' occupationi datemisi, come ne ebbi e ne ho non poche in Firenze, essendo impiegato dal Sigre Duca ora per lo stato di Siena, ora per una cosa, ora per un' altra, oltre a' Capitani di Parte e altri ofizi che assai mi distoglievano; e non poco talvolta i principi che da loro mi volevano, sì che, aggiunto il disegniare, che era il maggiore mio intento, non molto potevo attendere, aggiungesi diverse indispositioni, più di uno sdegnio e qualche inimicizia, intorno alle quali fui più di una volta forzato a pore le mani alla spada, la quale ebbi per uso non di portare, ma la facevo torre sotto il braccio

[61]) L' incisione del martirio di S. Lorenzo fu eseguita da Marcantonio Raimondi e il Bandinelli se ne mostrò molto malcoltento e ne mosse lagnanza col papa (cfr. Vasari, op. cit. V), il quale conobbe l' irragionevolezza di Baccio e la somma valentia di Marcantonio. Circa l' errore del nome, anche il Vasari vi incorre, scrivendo che prima il Bandinelli si faceva chiamare Brandini (VI, 195).



ad uno dei miei servitori, che sempre mi seguiva, non volendo, come Cav^{re} e nobile, portare basto; ed oltre a due quistioni fatte in Roma, in una delle quali restai ferito, e nell' altra ebbi precetto dal Governatore di Roma, sotto pena di mille ducati, di non mi partire di casa, la quale fu accomodata dal cardinale Salviati, l' insolenza dello Zati mi sforzò ad assaltarlo su la piazza di S. Maria del Fiore, e, se non eramo sparti da alcuni gentiluomini, qualcuno di noi vi restava morto, perchè l' avevo deliberato, ma il Sig^{re} Duca l' accomodò e ci fece fare la pace, riprendendo molto il Zati. E in questo immitavo il capitano Giovambatista mio zio, il quale fu così risentito che non solo per sè, ma per altri ancora, e massime per gli amici e per la patria, soleva pigliare le brighe: questa fu la cagione che, avendoli riferito Monsig^{re} di Vidame come il capitano Claudio della Ciartè aveva in Lione in presentia del Senesciallo, di esso Vidame e di altri sparlato di Piero de' Medici e detto che era un folle e a tutti disleale e nel progresso del parlare che in Firenze non era vera nobiltà, perchè quelli che vi erano chiamati nobili non attendevano all' arti liberali, ma alle meccaniche, come è la lana, la seta e la merchatura, tanto abborrita dalla nobiltà franzese e da tutti i veri nobili dell' altre nazioni, onde il capitano, difesa con vive ragioni la sua patria e l' amico al sig^{re} Vidame, venne in tanto sdegnio che gli mandò questo cartello di disfida, da me tradotto dal Franzese: »Cav^{re} Capitano della Ciartre, se è vero quanto m' ha riferito monsù Vidame, dell' avere voi al Senescial di Lione et ad altri Sig^{ri} detto e sparlato in pregiuditio del Ma^{co} Piero de' Medici e della patria mia, e lo vogliate mantenere, avete tante volte mentito, mentite e mentirete quante parole vi sono uscite, escono e di bocca a tale proposito esciranno, e, per mostrare a tutti la malvagità della vostra intentione, vi disfido a morte e per questo cartello vi impegno la mia fede; eleggete l' armi, sarà il campo la pubblica piazza di Lione, il tempo lunedì prossimo futuro.

Giovambatista Bandinelli
Capitano. Mano propria.«

La Ciastre, non potendo negare le parole che aveva dette pubblicamente e volendole mantenere, accettò la disfida: si condussero in campo con spada e cappa al concorso di quasi tutta la città, e, come mi riferì più volte il sopra detto capitano mio zio, egli restò malamente ferito in un braccio, ma La Ciastre, alla quinta stocchata passato da una parte all' altra, vi restò morto; e mi soleva dire che, quando lo vedde esangue e spirato, si pentì del suo furore, nè per uno tempo se lo potè levare dal tardo pentimento e fantasia: successe a me quasi il simile nella prima quistione che feci in Roma, avendola fatta per Clemente settimo, tassato per una estrema avaritia e l' avere venduto i cappelli rossi, con poco



decoro della Chiesa, a più offerenti; ma, vero o no, sempre si hanno a difendere i padroni e gli amici. E il Cap[no] ne ricevè da' cittadini molti ringratiamenti, ma particolaremente dal Mag[co] Piero, una lettera del quale ancora si conserva, e io come ho gia detto continovi favori dal papa mio benef[e].[62]) Non ho mancato, dove è stata forza, di vendicarmi per altre strade, come sa il sig[re] Duca, che con la sua gratia vi ebbe a mettere le mani.

Memoria VIIII.

Come altre volte vi ho accennato, avendo più volte scritto all'Ambasciatore del Cristianissimo in Roma, acciò mi favorissi col capitano Giovambatista mio zio che per me lo proccurava, da che tanti della mia famiglia erano stati e sono in Francia servitori di loro Maestà, come il Signore Girolamo di Paulel in Tolosa et i Signori di Figueret (se però sono de' nostri) e prima Bartolomeo Fulgentio, l' Alfiere Bandino e, più di ogni altro, il suddetto capitano Giovambatista, che di presente lo serve, di potere aggiungere a l' arme nostra, ch' è come ho detto la palla azzurra col cav[re] di argento, che acquistò Guido generale in Terra Santa per il suo valore, di concedere, dico, che potessimo aggiungere i tre gigli, come era stato concesso a molte famiglie illustri, onde potessimo dimostrare di essere, sotto il loro patrocinio, servitori della reale casa, onde per ultimo mi scrisse a' cinque di aprile 1537 e, fra l' altre cose, dice: »Io ho scritto alla corte e replicato per il caso vostro de' Gigli, et ho scritto di modo che doverrà essere secondo il vostro intento: non avendo altra commessione, non partirò di questo paese che non sia fatto Puasqua, ma vi voglio soggiungere che non vi affrettiate in questa cosa vostra, perchè il Cristianissimo era in Normandia per l' ultima che ho veduto che è a' confini d' Inghilterra etc.« E la Sig[ra] Ambasciatrice in carattere francese mi dà nuova del capitano mio zio e promette favorirmi etc., data di Bagniara. Ove poi, tornato in Francia, operò mediante i meriti del capitano, la nobiltà della casa e la mia virtù con il Re, che mi concesse la grazia, dandoci titolo di nobili, et il capitano meritevole di quella corona, come si vede per privilegio in carta pecora di sua maestà, con il grande sigillo di cera rossa de' 3 gigli in stagno, dato in Parigi a' 3 di marzo 1539, il quale potete vedere insieme con quello dell' Imperadore Federigo 3° a Bartolomeo di Francescho e quello di Carlo V a me concesso, ma in foglio; che fu errore in Inspruck, fatto dal Commendatore di Leone don Francescho de los Covos; ma fece errore, perchè simiglianti privilegii devono essere fatti in cartapecora, per il pericolo che portano di non rompersi; questo fu tanto più facile ottenerlo, quanto il capitano Gio-

[62]) Benefattore?

vambatista molti anni prima, cioè nel 1518, l'aveva ottenuto di moto proprio dal re Francescho, ma per lui proprio, senza nominare me nè miei discendenti; onde io poi, risentitomi col zio, mi lamentai seco e gli ne scrissi, al che mi rispose non ci avere avvertito, e che mi aiutassi al che sarebbe in mio favore; ma per allora non lo tentai per avere altre occupationi, il che avendo poi fatto, mi riuscì per la grazia di Dio e dei miei avvocati, come già vi ho detto, essendo nel privilegio concesso a tutti i nostri discendenti, onde d'allora in qua feci l'arme con la croce di S. Jacopo nel mezzo le palle antiche de' Bandinelli e li tre gigli rinquartata: ma voi, figlioli miei, doppo la morte mia, non essendo cav^{ri} di S^{o} Jacopo, non potrete usare le croce, ma vi consiglio, ritenendo il solito campo giallo con arabeschi d'oro, la palla azzurra col cav^{re} di argento che nella nostra arma antica che è in un canto dell'arme, a man dritta, la mettiate nel mezzo, due gigli di sopra e uno di sotto, e così sarà una bella arme. I nostri antichi messero la palla dal canto destro per dimostrare ch'era uno aggiunto, poichè l'arme antica di quelli che vennero con Carlo Magno dalla Francia orientale usorno per arme il semplice scudo giallo con arabeschi d'oro; così l'usò nel 1040 il conte Bandinello e gli altri conti della medesima casa, così papa Alessandro III, così gli altri insino a Guido che andò in Terra Santa con le pubbliche bandiere e comandò da 900 sanesi, segniati con la croce, il quale per le sue opere illustri, doppo la presa di Damiata, fu fatto dai Re e Principi della conquista cav^{re} e datogli per segno della sua valentia la palla e il cav^{re}, quasi volessero dire che egli fussi allora uno dei più valorosi cavalieri del mondo, avvertendovi che i signori Bandinelli, sì come si divisero in più colonelli, così alcuni di loro col nome mutaro l'arme, perchè, essendo da principio che furno lasciati in Toschana da Carlo Magnio, dal quale furno fatti Signori di molte castella e terre e lasciati vicarii dell'Imperio, ove stettano più secoli potenti e grandi, si ridussero al fine in Siena, ove, connumerati fra' grandi, illustrarono e resero lo splendore alla città, dove col tempo, godendo pure i loro stati e signorie e il vicariato dello imperio nella stessa città e suo dominio, nella quale fabbricorno superbi palazzi, torri, piazze e altri edefitii, in quella, dico, dalla antica patria loro furno prima chiamati franzesi: questi si chiamorno poi Bandinelli da due voci tedesche che denotano Banda veloce: et i Bandinelli si divisero in più consorterie; prima in Paparoni, da papa Alessandro III, onde in Siena è piazza Paparona; in Palazzesi, dal Palazzo che fabbricò il generale Guido, de' quali propriamente siamo noi, Belisario e Nicchold di Siena e quelli di Tolosa in Francia, avendo poi ripreso il nome antico Bandinelli; in Cerretani, per la signoria di Cerreto Crampoli; in Muciatti etc. I Paparoni, come si vede per l'arme di papa Alessandro, ritennero il

semplice scudo con arabeschi; i Cerretani, in cambio della palla col cavaliere, un castello a man dritta, come gli altri ritengono la palla; i Palazzesi e Bandinelli la suddetta palla, sì come hanno ritenuto i mia insino a me, che la mutai come già vi ho detto.

Memoria XI.

A voi, carissimi et amatissimi figlioli, pregandovi di tenerlo a mente non meno di quello che con tutto il cuore mi sono ingegniato lasciarvelo scritto, cioè che, considerando quanta fatica habbi durato il padre vostro per farvi racquistare quanto in un secolo vi hanno fatto perdere, parte per fortuna e parte per imprudenza i vostri antecessori, cerchiate prima con il timore di Dio, perchè: initium Sapientiae est timor Domini, e doppo con quel cauto modo economico di procedere, (il che sempre aiuta) che a giovani nobili e di umana prudentia dotati si richiede: assicurandovi che quando in una casa manchano le facultà si finiscono ancora gli onori, i gradi, gli amici e la reputatione, primo nervo, come scrive Tacito, della stessa nobiltà, la quale in quel modo che si acquista nello stesso si perde.

Io vi lascio uno stato da potervi, se sarete savi, nobilemente mantenere, e che come da parte di Sua Eccellentia mi scrisse Monsre di Marsico, pochi, ancora che nobilissimi, havevano; poichè io vi lascio tutrice vostra madre, le virtù e amore della quale non ho termini da esplicare, se non fussi talvolta guasta dal suo fratello; vi lascio, dico, una bella casa nella via de' Ginori, una da So Michele Bisdomini, una in Pinti, una in sul Renaio, un podere a Fiesole con l'osterie e fonte con la mia arme, detto le Tre pulzelle, un podere a So Gervasio detto Malcantone; un podere alle Gualchiere a Remoli; due poderi a So Lorenzo a Pinzi di Monte con casa da Sigre, che fu abbruciata in parte nello assedio di Firenze[63]), con monti e più case, un podere alla casa[64]) fuora della porta del Prato, detta Gualdimari, una bella e comoda casa in Prato, dove tengo il fattore generale, un fitto annuale di staia 116 di grano da' frati delle Sacca, i beni compri dalla mansione dell' Altopascio per cinque mila scudi e altri fitti e terre spezzate, come potete vedere per un libro in cartapecora con coperte rosse ed uno nero in foglio ed altri, dove sono (oltre a molti particolari, come testamenti, patenti, memòrie e altro appartenenti a' mie passati) tutti i contratti, conventioni e compre fatte da Michelagniolo mio padre e da me in particolare, quai beni non mancano di bestiame, prestite e ogni altra cosa necessaria, sì come le case piene di mobili, ma

63) Lacuna di una parola nel testo.

64) Guasti, La villa Bandinelli a Pizzidimonte. Lettera al prof. Antonio Marini, nel Calendario Pratese, 1828.



in particolare quella di Firenze così ripiena che, se computerete i quadri, le statue, la Sconficcatione che io tanto stimo, il Nicchio d'oro e pietre donatomi da Carlo Quinto, alcuni vasi d'agate e ametisti, quali già furno del Maco Piero e restati in mano a Michelagniolo mio padre per un credito che aveva seco di 800 ducati, et altri a me stati donati con l'argenterie et altri mobili, in parte fatti venire di Francia per via del Sigre Girolamo Bandinelli, con quattro muli e tre cavalli in non poco prezzo, troverete ascendere il tutto a più di 5000 ducati. Io ho cercato di legarvi al possibile con fidecommissi, acciò non sia nel potere vostro dissipare le mie fatiche, come potete vedere dal testamento doppo la morte mia, la quale sia rimessa nelle mani della Infinita sapientia: ma conosco, figlioli miei, con l'esempio di tante altre case, che, se da voi stessi non vi legate, non è cosa al mondo che vi possa ritenere dal precipitio.

Di molti figlioli che ho auto, alchuni mi sono morti, ne' quali avevo grandissima speranza, ed in particolare di Clemente, il quale, ancora che fussi naturale et aquistato fuora di una legittima intemperanza, onde posso dire col Profeta: »Delictos juventutis mee et ignorantias meas ne memineris, Domine« era per riuscire di gran valore; ma, quando io mi ricordo della morte di Alessandro, le lagrime mi vengono agli occhi, nè me lo posso levare dal cuore: era questo fanciullo dotato di tanta bellezza, che mi ebbe a dire più volte la signora Duchessa non avere veduto un simile, e, quando fu alla mia villa di Fiesole, lo volle sempre da sè e più volte lo baciò; perchè, oltre essere bello, era ancora gratioso et avendoli fatto insegniare tutto quello che poteva comportare l'età, col favore di Monsre Revmo di Mantova, lo mandai per paggio al Sigre Duca Guglielmo, raccomandato ancora dalla Sigra Duchessa. Stette quivi dua anni, attendendo ad imparare e ben servire, tanto amato da quella corte, che più non si poteva desiderare, quando Atropo maligna, troncando con febbre acuta il filo della sua vita, la tolse a lui, ed a' suoi genitori la concetta speranza: dolse a tutta quella città e Corte a meraviglia. Che egli fussi amato da quei principi vedesi non solo da una lettera del Sigre Duca appresso di me, ma da un madrigale, fatto, mentre Alessandro era infermo, dal Sigre Don Luigi Gonzaga che allora si ritrovava in Mantova, mandatomi dal Maro de' Paggi, di questo tenore:

> Parca, deh!, di' che fai?
> A che cerchi eclissare
> D'Alessandro gentil gli umili rai?
> Deh, perchè vuoi turbare
> Con sì maligno ardore

Ove han seggio le gratie e Dio d' Amore?
Sarà dunque trofeo, sarà tuo vanto
Di torre a Flora un giglio, a Rosa un manto?

Ebbe male quindici giorni; fu sotterrato in S° Francescho di Mantova con tanto nostro dolore che la madre ne fu per uscire dal sentimento. Fra gli altri che restarono se' tu, Cesare, al quale, come maggiore, ho voluto fare scrivere queste memorie, acciò le tenga bene a mente. Ricordati che, dopo averti fatto ammaestrare nelle scienze degne di gentilomo, ti ho insegniato io proprio tanto della geometria, prospettiva e disegno che nelle misure, nelle divisione, ne' numeri, nelle proportioni e levare le piante hai pochi che ti pareggino; conosco che sei di bello ingegnio, ma nello spendere, se non fussi il timore che hai di me, poco considerato. Veggo Giulio avere molto studiato, ma dalli studi avere tratta una grande intemperanza nel gettare via, di Michelagniolo non ho che dire, essendo così piccolo, e mi piace crederne ogni bene. Pregovi adunque di essere accorti, nè vi paia di stare sopra di cavallo così grosso che, per imprudenza vostra, non si possa trasformare in quello di Seiano, e vogliate ricordarvi, come già vi ho detto, dell' esempio di alcuno de' passati vostri e in particolare del senatore cavaliere Francescho, l' uve agreste del quale, cioè la superfluità delle spese, avendo in un solo banchetto, quando prese l' ordine, a corte bandita posto de dieci a dodici mila taglieri in tavola e dato mangiare fra questo e altri, oltre a' forastieri, quasi a tutta la città di Siena, onde si allegorno i denti a' suoi figlioli e a noi altri. Così di Viviano vostro bisavolo, il quale, come soleva dire mio padre, et io dico più di lui, col mandare male, con lo stare in villa, col secondo parentado, con l' odiare tutti i Bandinelli, col darsi in preda a' Cecherini, parenti suoi materni, fu la rovina e spiantamento della casa nostra, onde io fui forzato fare aggiungere in margine al libro delle decime quanto mi pareva a tale effetto necessario; è bene vero che nella morte ne mostrò un terribile pentimento; havendo, come si è detto, cercato di farvi riacquistare il tutto, così con la ricognitione de' nostri Bandinelli di Siena coll' autentica, come per le provanze di nobiltà, cavalierato illustre e altri nobilissimi gradi di presidentie, capitanati etc., solo bastanti a dichiararvi nobili, e, se piacerà a Dio che io viva, ne accrescerò delli altri senatorii e titolari.

Vi ho ridotto a memoria tutto questo, figlioli miei carissimi, ossa dell' ossa mie e scopo di ogni mia fatica acciò siate prudenti, temiate e amiate Dio, obbedendo a' suoi precetti, ricorriate per la intercessione alla Vergine Santissima et abbiate per particolari avvocati S° Giovambatista protettore della città nostra e S. Caterina da Siena, avvertendovi che da



Francescho di Bandinello, dal cav. Francescho, dal cav. Sozzo etc., nostro antenato e primo capo del nostro ramo di Firenze, è sempre stato solito ed inviolabilmente osservato di padre in figliolo che la vigilia di detta Sa Caterina, in memoria della antica et amatissima patria nostra Siena, tutta la casa digiuni in pane et acqua, e così vi comando di osservare, ricordandovi di obbedire a' precetti del padre vostro come nell' antica legge obbedirno i Recabiti a quelli del padre loro; e, se venissi presto a morte, non trasgredite quelli della prudente madre vostra, acciò non vi sommergiate in quello naufragio, ove tanti, per giusto giudizio di Dio, periscono, nè dovete insuperbirvi delle ricchezze, perchè sono beni di fortuna, che vanno e vengono, e che se il figliolo di Perseo, re di Macedonia, doppo la vittoria di Emilio, si ridusse in Roma a guadagniare il pane sotto un notaio, come nota Ammiano Marcellino, et i figlioli di Giugurta, re di Numidia, vinto da Silla, mendicorno il pane, che può succedere a voi, a paralello numero ed ombra? Dio ve ne guardi, figlioli miei.

Io, figlioli miei, averei voluto che tutti attendessi al disegno, perchè è necessario a quale si voglia professione, ed uno solo alla scultura, quello che avessi veduto dalla natura inclinato, che però feci bonissima elezione di Clemente, perchè, avendo fatto di bonissimi suggetti stranieri, tanto più averei avuto caro che uno di voi avessi seguito i miei vestigij, ma, morto Clemente e doppo Scipione, tu, Cesare, ci sei stato poco inclinato, Alessandro andò a servire e Giulio ho voluto che attenda alli studi, avendolo perciò mandato all' Università di Parigi, dove stette ancora fra' Leone. Ve lo tenni tre anni e più ve l' averei tenuto, ma perchè faceva del principe e spendeva più che non erano le forze mia, fui forzato a farlo richiamare, acciò finisca i suoi studi od in Pisa, Bologna o Padova, che rimetto in sua electione. Pigli il grado del dottorato ed attenda alla prelatura, non vedendo mezzo più efficace a pervenire che il mezzo delle lettere o delle armi, non essendo l' arti abili a questo se non dove è qualche grado d' eccellentia e principi che se ne dilettino, come, fra gli altri, ha fatto e fa l' eccellentissimo Sigre Duca Cosimo nostro, dal quale sono stato sempre amato, stimato e continovamente bene provvisionato infino alla somma di ducati 300 l' anno; col quale ho sempre trattato e scritto con tanta famigliarità, come se non fussi stato mio principe e sigre, al quale prego Dio che conceda ogni maggiore felicità, perchè è principe che in questo secolo per tante parti rarissimo, che non ha alcuno paragone e forse non l' averà per molti secoli; al quale si accompagnia la Sigra Duchessa che amo e riverisco con tutto il quore; e veramente che da lei e dal suo padre eccellentissimo e tutta la casa Tolledo sono stato sempre favorito, avendomi per mezzo spagniolo e per più che cosa loro. Se piacessi a Dio di tirarmi presto a sè,

in ogni vostro bisognio ricorrete alla loro clemenza e patrocinio, come da Francesco di Bandinello in qua hanno sempre fatto tutti i nostri, con ridurli a memoria la mia lunga servitù, e quanto abbi auto sempre a quore la fama di esso Sig^re^ Duca, essendo stato il primo che sotto la sua testa, collocata sopra la porta della mia casa in via de' Ginori, abbi messo il titolo di Magnio, perchè è veramente e sarà sempre. Vi raccomando ancora Michelagniolo, mio ultimo figliolo, che apena è uscito dalle fasce, che lo facciate istruire nelle arti liberali e col tempo lo indiriziate ove vedrete che abbi l' inclinazione, e sopra tutto avvezzatelo nel timore de Dio, senza il quale non è possibile fare cosa buona.

Quanto alle mia figliole femmine e vostre sorelle, vi prego e scongiuro a tenerne conto come pupille degli occhi vostri, e, sopra tutto, nel prenderne partito, dato che mi morissi avanti fussero allogate, di non violentarle da quello che le chiama Dio e la loro inclinatione, come ho fatto della Lucretia, la quale, essendo molto bella et avendo partiti principali de' Martelli e Pandolfini, vedendo esser disposta farsi monaca, la volli contentare e farla in S^o^ Vincentio di Prato, dove era Sig^ra^ Piera mia zia, donna di gran santità e non mediocre lettere. A quelle che si vorranno maritare lascerò dota competente, e se alle qualità de' tempi e de' partiti non bastassi, supplite voi con la parsimonia delle entrate e in tutti quelli migliori modi che vi parrà a proposito, rimettendomi in ciò alla vostra prudentia e discretione. Se vorranno servire a Dio proccurate di metterle in conventi che non abbino a mendicare il pane. Volendo maritarsi, proccurate di darle a nobili pari vostri, perchè nella nobiltà è naturalmente insita la virtù, la quale impedisce a fare atti indegni dell' essere loro, e quando ne maritassi una a qualche nobile sanese, non mi dispiacerebbe, nè, credo, ancora a' signori Bandinelli di Siena, per continovare la memoria della patria antica; e crediatemi, che, se il Sig^re^ Duca mi avessi fatto e facessi (come gli ho chiesto e voi potrete vedere per la copia di alcune lettere scritte a Sua Eccellentia) Senatore di Siena, non so se io tornassi a rimpatriarmi; pregandovi e con lettere e con visite e con ogni possibile dimostratione cerchiate mantenervi i suddetti sig^ri^ così di Siena come di Tolosa, perchè non potrete se non acquistare, e, come io, potresti ancora averne di bisogno.

Memoria XII.

Se avanti alla morte mia (la quale sia rimessa nella bontà infinita, la quale per il Sangue sparso non voglia riguardare a' commessi errori di me misero peccatore, ma per sua pietà voglia condurmi alla eletta patria de' viventi) non avessi dato fine d' ornare la capella nostra della S^ma^ Non-



tiata, quale era già della nobile famiglia de' Pazzi,[65]) vi prego e comando di tirarla a fine col mettere sopra l' altare la Pietà, fatta a quest' effetto nell' Opera, e collocare da man dritta il bellissimo S. Giovanni che per questo ho condotto in casa mia, e da mano manca S. Caterina da Siena, che sarà con la Pietà finita in breve, ornandola con le mie armi e con quella inscritione che più vi piacerà, non avendo il maggiore desiderio che di finirla avanti al fine mio, ma sia rimesso il tutto nel Signore, quale (sì come in terra io vi benedico) vi dia la Sua beneditione in cielo e nella stessa terra, acciò, vivendo bene et operando da nobilmente nati, viviate lungamente felici e nel cielo co' padri vostri nel secolo de' secoli.

---

[65]) Circa l' epoca in cui il Bandinelli entrò in possesso della cappella nella chiesa del l' Annunziata, abbiamo una lettera del 28 febbraio 1558 in cui Lelio Borelli scriveva al duca Cosimo che Baccio desiderava togliere da quella chiesa la sepoltura di un soldato morto in duello, per collocarvi il suo gruppo della Pietà (Gaye, Carteggio inedito, III, 14). Ma la convenzione con i frati dell' Annunziata fu stipulata regolarmente solo il 2 maggio dell' anno seguente (Gaye, op. cit. II, 283—84).



Unbekannte Fresken des Paolo Veronese.

Mitteilungen zum Kapitel »Venezianische Freskomalerei«

von **Bernhard Patzak.**

Nicht weit ab vom Terraglio, jener prächtigen, mit venezianischen Patriziervillen besetzten, von Treviso nach Mestre führenden Heerstraße, liegt das Dörfchen Zerman, dessen Kirchlein noch heute einen trefflichen Palma Vecchio besitzt.

In diesem stillen, weltabgeschiedenen Flecken schmückte Paolo Veronese die Fassade und das Innere der Villa da Riva, welche dem großen Künstler eine Zeitlang Zuflucht und Obdach vor gerichtlichen Verfolgungen geboten haben soll.[1]) Diese heute der Familie Giuliani gehörige Villa war nach Pietro Caliaris Mitteilung[2]) früher viel stattlicher und erhob sich in einem Haine uralter Bäume, der eine Zierde der Gegend war.

Die bauliche Anlage war weitläuftiger als jetzt. Das Casino wurde von zwei Flügelbauten (sogenannten barchesse) flankiert, die reich mit Stuckornamenten und gemalten Wandfeldern dekoriert gewesen sein sollen. Hinter dem Herrenhause zogen sich schattendunkle Buchenalleen hin, deren Gezweig sich zu Laubgängen wölbte. Keine Spur von diesem berühmten Park ist mehr vorhanden. Die malerischen, hundertjährigen Baumriesen sind niedergeschlagen und als Nutz- oder Brennholz verkauft worden. Auch das Casino wurde im Laufe der Zeit geschmacklos modernisiert.

Doch hat man glücklicherweise an der Vorderfassade einige bedeutende Freskenreste verschont. Nicht allzu lange dürfte es allerdings währen und auch die letzten Spuren dieser gewiß ehemals prachtvollen Gemälde werden durch Witterungseinflüsse ausgelöscht sein. Lorenzo Crico, der die Bilder noch in unversehrtem Zustande gesehen hat, äußert sich über sie folgendermaßen:[3])

---

[1]) Lettere sulle belle arti Trivigiane del Canonico Lorenzo Crico. Treviso MDCCC XXXIII Seite 170. Lettera XIV.

[2]) Paolo Veronese, sua vita e sue opere, studi storico-estetici di Pietro Caliari. Roma 1888. Seite 148.

[3]) op. cit. Seite 171.



»Sehr schön sind die architektonischen Ornamente in Chiaroscuromanier, gelb in gelb; und in zwei großen Wandfeldern, die naturgemäß zwischen den Säulen der Hauptordnung entstehen, malte Caliari zwei schöne Vorgänge mit Figuren in natürlicher Größe und Farbe, die auf die köstlichsten Vergnügungen des Landlebens anspielen . . . «

Von der Säulenarchitektur, welche also diese Darstellungen umrahmte, ist heute nichts mehr zu erblicken. Sie steckt jedenfalls unter der dicken Übermalung. Die beiden von Crico erwähnten Bilder dagegen sind leidlich erhalten.

Auf dem linken Wandfelde sieht man zwei liebliche Frauen in faltenreicher Gewandung sich umarmen. Vielleicht haben wir in dieser Darstellung die biblische Szene der Begegnung Mariens mit Elisabeth zu erkennen.

Auf dem andern Fresko erblickt man einen von einem weißen, faltigen Mantel umwallten Patrizier in etwas gebeugter Haltung, als ob er eine Treppe heraufsteige. Eine liebreizende, junge Frau, die auf einem Sessel sitzt und eine Spindel zwischen den zarten Fingern dreht, scheint ihn zu erwarten. Es handelt sich also hier offenbar um die »Heimkehr des Gatten«. In der männlichen Gestalt soll sich Paolo selbst porträtiert haben. Den Hintergrund bildet wie auf dem andern Gemälde eine Landschaft mit einer hochragenden, das Bild durchschneidenden Säulenarchitektur im Mittelgrunde.

Beide Fresken zeigen deutlich Paolos Eigenart bezüglich seiner Kompositionsweise. Die Gestalten sind weit in den Vordergrund gerückt und heben sich als malerische Silhouetten scharf vom Himmel ab, in den sie, den tief genommenen Horizont überschneidend, in monumentaler Größe hineinragen. Auf dem Bilde der Begegnung der beiden Frauen sind die Figuren zwanglos in das ideelle Liniengefüge eines gleichschenkligen Dreiecks hinein komponiert.

Auf dem Fresko »Die Heimkehr« wird die Bewegung des Ankömmlings in der Diagonale zu der tiefer angeordneten, die Ruhe verkörpernden Frauengestalt hingeleitet. Die auf beiden Gemälden sichtbaren Architekturen haben die Funktion von Kulissen, die den Blick in die Tiefe lenken, also die Tiefenvorstellung erwecken sollen. Unter der modernen, bossagenartigen Bemalung des Erdgeschosses schimmern jetzt wieder zwei allegorische Frauengestalten hervor. Also ist auch diese Wandfläche mit Figuren bemalt gewesen. Ein Blick auf die drei zwischen den Luken des Mezzaninstockes befindlichen Wandfelder belehrt einen sofort, daß sie mit reizenden Putten dekoriert waren. Am mittleren Wandfelde sind noch ganz deutlich zwei dieser Flügelknaben zu erkennen, die, einen Fuß auf einen Volutengiebel stützend, das Wappenschild des ehemaligen Villenbesitzers halten.

Die früher jedenfalls sehr wertvollen Fresken des mittleren Saales im ersten Stockwerk sind leider in geradezu barbarischer Weise dick übermalt worden. Doch die schwungvollen Konturen verraten sich unter dem Leichentuch der Tünche.

Der Plafond zeigt einen Putto mit Libellenflügeln, darüber eine Flora mit Blumenkörbchen, die von blütenstreuenden Engeln umringt ist. Fingierte Bronzebüsten »a chiaroscuro« zieren die Türgiebel. Auf den von einer Scheinarchitektur umrahmten Wandflächen erblickt man drollige Kinderszenen, so: ein Mädchen, das mit einem kläffenden Hunde über die Brücke eines malerischen Wiesenbaches schreitet. Daneben ist ein Bauernhof abgebildet, auf dem Kinder am Ziehbrunnen spielen. Ein Hahn sieht dem muntern Treiben, auf dem Zaune sitzend, zu und kräht. Auf einem andern Bildchen reiten Kinder auf einem Schweine, dem sie ein weißes Tuch als Sattel übergelegt haben, und das sie mit einem an die Ohren geknüpften Bande zügeln. Daneben erblickt man ein nacktes Kind, das mit Schafen spielt. Auf der gegenüberliegenden Wand lehrt ein Alter einem Putto Lautenspiel und Gesang. Das Notenblatt ist an einem Baumast festgespießt. Hier zanken sich zwei Knaben an einem Brunnen. Dort führen Kinder um eine bekränzte Bacchusherme einen übermütigen Reigentanz auf, während andere, vom Weine trunken, am Boden liegen. Daneben kämmen Kinder einen Hund. Leider sind all diese heiteren Szenen aus der Kinderwelt, die gewiß früher wahre Kabinettstücke paolesken Humors waren, mit sehr pastosem und grellem Farbenauftrag überklext. Das genannte Bildchen, welches das muntere Treiben der Kleinen auf dem Hühnerhofe darstellt, zeigt Paolos Hand auch am ursprünglichsten.

Die übrigen Zimmer der Villa sind weiß getüncht. Sie scheinen aber ebenfalls ausgemalt gewesen zu sein; denn ein im städtischen Museum zu Treviso befindliches Freskenfragment, eine anmutige Lautenspielerin, stammt, wie mir der Direktor der Pinakothek mitteilte, aus der Villa da Riva. —

Paolo Veronese hat außerdem noch an der Fassade der Pfarrkirche und an zwei Wegkapellen des genannten Dörfchens reizvolle Spuren seiner Tätigkeit hinterlassen. So entdeckte ich auf der äußeren Sopraporte der Dorfkirche eine interessante heilige Helena.

Die mit faltenreicher Gewandung bekleidete Heilige scheint aus einer Architekturnische herauszutreten, die ein von Pilastern getragenes Giebelgebälk durchschneidet. Das von Helena gehaltene Kreuz überschneidet die Archivolte der Nische. Der trefflich beobachtete Schlagschatten der Gestalt läßt sie in plastischer Rundung erscheinen.

Im Innern der hinter der Kirche stehenden Wegkapelle wird unter

der starken Übermalung der Umriß einer Pietà sichtbar, die sicher von Paolo herrührt.

Die am Eingange des Dorfes gelegene »Cappella del Capitello« dagegen zeigt besser erhaltene Freskenreste von Veroneses Hand. An der Hinterwand erblickt man im vertieften Felde eines Blendbogens den Gekreuzigten, zu seinen Füßen Maria und Johannes. Die Heilandsgestalt erinnert sehr an Paolos bekanntes Altarbild in San Sebastiano in Venedig. In die Bogenzwickel der Kapellenrückwand hat der Künstler zwei prächtige, bärtige Prophetengestalten hineinkomponiert. Sie sind sitzend dargestellt, stützen den einen Arm auf die Bogenarchitektur und rollen mit der andern Hand Pergamentstreifen auseinander, auf denen sie lesen. Auch diese beiden Figuren sind gute Beispiele für das Problem der »Überschneidung«: Köpfe und Arme ragen über die gemalte Architektur hinaus. Das bekrönende, vertiefte Giebelfeld schmückt ein von Wolken umgebenes Brustbild Gottvaters, der die Hände segnend ausbreitet.

Die eine Seitenwand der Kapelle zeigt einen heiligen Sebastian in prächtigem, weichgerundetem nackten Akt und einen heiligen Bischof, dessen Attribute ich nicht bestimmen konnte. Die der Wetterseite zugekehrten Fresken sind bis auf zwei schöne Mönchsköpfe gänzlich verblichen.

Das Innere der Kapelle war, wie mir zwei dick übermalte Dominikanergestalten nahelegten, ebenfalls von Paolo mit Freskenschmuck versehen.

Alle diese Freskenreste sind bezüglich ihrer Stilqualitäten verwandt mit den Innendekorationen der Villa »Da Mula« in Romanziol, die ich jüngst an anderer Stelle eingehend besprochen habe, und die, wie ich glaube, um 1574 entstanden sind.[4]) Die Fresken in Zerman sind zwar nicht mit Paolos schönheitstrunkenen Schöpfungen in der Villa Fanzolo und Masèr zu vergleichen. Doch sind sie reizvoll und bedeutsam genug, anziehende Züge zu dem Schaffensbilde des Freskomalers Veronese zu liefern und damit auch wertvolle Ergänzungen zu dem kärglich bedachten Kapitel über »venezianische Freskomalerei« darzubieten.

---

[4]) Vgl. »Die christliche Kunst«, München 1905. Jahrg. II. Heft 1. Seite 10—22 und Heft 2 Seite 14—18.



Archivalisches zur fränkisch-schwäbischen Kunstgeschichte:

I. Eichstädter und Öttinger Meister in Kloster Heidenheim.
II. Peter Strauß und Sebastian Dayg in Kloster Heilsbronn.

Von **Alb. Gümbel.**

I.

Dicht an der Grenzscheide des fränkischen und schwäbischen Stammesgebietes, jedoch schon auf schwäbischem Boden, gründete im Jahre 748 der erste Bischof des kurz vorher errichteten Bistums Eichstädt, der hl. Willibald, das Benediktinerkloster Heidenheim und setzte zu dessen erstem Abt seinen Bruder, den hl. Wunibald, ein. Zwölf Jahre später entstand hier auch ein Nonnenkloster, dessen erste Vorsteherin die Schwester des Bischofs, Walburgis, war, deren Gebeine später durch Bischof Odgar von Eichstädt von hier nach seinem bischöflichen Sitze überführt wurden. Einem allgemeinen Zuge der Zeit folgend, verwandelte sich das Mönchskloster schon sehr bald in ein Chorherrenstift, mußte aber um 1155 trotz heftigen Widerstandes die Regel des hl. Benedikt wieder annehmen. Von der Blüte des Klosters und dem Bausinn der Äbte geben uns noch heute die eindrucksvoll am Südrande des Hahnenkammes auf welligem Gelände gelagerten, die Stadt überragenden Baulichkeiten des Klosters, dann deren Kirche mit schönem Chor eine eindringliche Vorstellung; den Schmuck der Altäre im Innern der Kirche hat freilich leider eine vor etwa 40 Jahren vorgenommene Restaurierung allzu gründlich beseitigt; von Schnitzereien und Gemälden ist nichts mehr erhalten, nur einige steinerne Grabdenkmäler von Mitgliedern der Familie der alten Klostervögte, der Grafen von Hohentrüdingen, dann die Grabdenkmäler des hl. Wunnibald und der hl. Walburgis aus dem Jahre 1483 und 1484 und einiger Äbte: Wilhelms von Vestenberg (reg. 1428 bis 1445), Eberhard Mülfingers (1446—1482) und eines älteren Albrecht (c. 1418—1427)[1]), dann das Denkmal einer Agnes von Treuchtlingen († 1349)

[1]) Die Geschichte des Klosters liegt bisher noch ziemlich im argen; die angeführten Regierungszahlen ergeben sich auf Grund von Urkunden und einzelnen Aktenstücken; die Mitteilungen über die in der Kirche noch vorhandenen Grabmäler verdanke



sind noch vorhanden. Nachfolger der Grafen von Hohentrüdingen in der Vogteiherrschaft waren die Burggrafen von Nürnberg bezw. die Markgrafen von Ansbach, welche im Jahre 1537 das Kloster säkularisierten.

Unter den heute im k. Kreisarchiv Nürnberg verwahrten Archivalien des Klosters befinden sich nun eine Reihe von Rechnungsbüchern der Abtei Heidenheim, welche uns über die wirtschaftlichen Verhältnisse des stillen Benediktinersitzes im 15. und 16. Jahrhundert getreuen Aufschluß bieten und auch durch einzelne Notizen für den Kunsthistoriker wertvoll erscheinen. Von den Einträgen dieser letzteren Art soll hier die Rede sein. Sie entstammen den Einnahme und Ausgabebüchern aus der Zeit der oben genannten Äbte Wilhelm und Eberhard (c. 1428 bis 1482) dann Peter Hagen (1482—1503) und Christoph (1503—1528).

Nachstehend seien diese zerstreuten, teilweise mit starken Abkürzungen geschriebenen Rechnungsposten, soweit sie kunstgeschichtliches Interesse bieten, wiedergegeben.

Ausgaberegister der Abtei Heidenheim (kgl. Kr. Arch. Nürnberg, Ansbacher Oberamtsakten Nr. 707), angefangen im Jahre 1427.[2])

fol. 103^a (c. 1429). Item ich hab verlichen maister Jorigen, moler von Aystet, die tafelen auf Sand Reychortz alter zu machen umb 20 gulden.

Item und von 4 pilden an das gewelb[3]) zu machen gib ich im 10 gulden.

Item an dem allem hab ich im geben 6 gulden.

---

ich der Freundlichkeit des dortigen Herrn prot. Pfarrers Rutz, doch bedürfen die Lesung der Jahreszahl auf den Grabmälern der Äbte Albrecht (1340) und Wilhelms (1346) wohl einer Korrektur, letztere ist wohl bestimmt 1446 zu lesen. Die Zahlen 1483 und 1484 finden sich auf einer im k. Kreisarchive Nürnberg befindlichen alten Zeichnung der Grabmäler des hl. Willibald und der hl. Walburgis.

[2]) Zu Eingang des Codex findet sich die Überschrift: Anno domini M° CCCC^mo vicesimo septimo in vigilia sanctorum apostolorum Phylippi Et Jacobi et sancte Walpurgis factum est hoc Registrum et continentur in eo omnia distributa et omnes expense tocius domus Abbacie Heydenheim.

[3]) Dieses »Gewölbe« war von dem Baumeister Hanns Vischer von Weißenburg — so wird seine Heimat an anderer Stelle genannt — 1429 erbaut worden, wie die folgenden, unter der Überschrift »Was alles pawen kostet« zum Jahre 1429 vorgetragenen Rechnungsposten erweisen:

Item maister Hansen Vischer hon ich geheysen von einem gewelb zu sand Richartzaltar 25 flor.

Item daran hab ich im 3 flor. geben an des h. creutzs tag.

Item dedi sibi 3 flor. in vigilia assumptionis.

Item dedi sibi 20 flor. von dem gewelb und von dem venster und peleib im noch 11 flor. (Unten wiederholt: Item ich gib maister Hannsen Vischer von einem



Einnahme- und Ausgaberegister der Kustorei der Abtei Heidenheim (ebenda Nr. 704), angefangen im Jahre 1467.

fol. 47a[4]). Nota anno domini M° CCCC° LXXX° primo.

Item ich hab gekauft drei kunig und ein mariapild von dem hafner Vogel zu Dietfurt[5]) fur 6 gulden und ist gar und ganz bezalt und den letzten gulden hab ich im geben in foro Pasche anno etc. 81 in parva stuba, quem tulit mihi der Gertner de Hohentruhdingen vom Rudolf Port. (Am Rande: Est pagatum totum 81 in die Viti martiris).[6])

Item Lienhar[t], maler von Ottingen,[7]) hat mir gemalt zwai pild ad s. Katherinam, daran hat er 5 ℔ in cena domini 81 in parva stuba presentibus Behemo et aliis; et 10 d[enarios] dedi servo, qui portavit. (Am Rande: Est pagatum totum Viti 81)

fol. 55a. Debita custodie anno domini etc. 79.

Item obligor cuidam civi de Nurmberga, nomine Pawls Hetzel, an der Vischgass 1 aureum für ein stück debichs. Est pagatus per dominum abbatem in capitulo Nurmbergensi.

Item obligor der malerin von Ottingen 4 ℔ fur wachs. direxi sibi 4 ℔ bei einem boten von Ottingen in vigilia translacionis Wunibaldi.

---

gewelb zu Sant Reychartz alter und von sand Kathreyen venster 31 gulden, daran hab ich im geben 20 gulden.)

Item dem maister Stenglen von Nordlingen han ich an dem grabstein (für Abt Albrecht?) geben 9 flor.

Item obligor sibi adhuc 2 flor. er ist pezalt.

4) Ich gebe die Einträge nach der jetzigen Seitenzahl des Codex, dessen einzelne Bestandteile zeitlich nicht streng geordnet sind.

5) Eine kleine, sö. von Heidenheim gelegene gräflich Pappenheimsche Ortschaft an der Altmühl.

6) Unzweifelhaft die gleiche Angelegenheit ist gemeint mit einem weiter rückwärts (fol. 60a) eingetragenen »Nota bene«:

Item ich hab recht (!) 3 kunig und ein mergen (!) pild von dem hafner Vogel zu Dietfurt umb 6 gulden und sol mir die malen und fassen von olfarb nach aller notturft.

Item er hat daran 12 ℔ geltz uf ein rechnung 79.

Item ich hab im geben 8 ℔ 12 dn. quarta feria penthecostes 80.

Item ich bin schuldig aller rechnung dem hafner zu Dyettfurt 1 aureum, den sol ich im geben hinein auf den summer oder wen ich mag. computatum [est] cum eo in parva stuba infirmarie, do ich im gelt gab in ebdomada nativitatis Christi anno eiusdem 81. Est pagatus ex toto anno 81.

7) Über die im folgenden genannten Öttinger Maler und Bildschnitzer vermochte ich bisher weiteres nicht in Erfahrung zu bringen. Nach gfl. Mitteilung des mit Ausarbeitung einer Öttinger Chronik befaßten Herrn Justizrates Wörlein in Öttingen wurde daselbst um die Jahre 1471—1480 die St. Sebastianskirche mit Turm erbaut und um das Jahr 1490 die St. Jacobskirche einer größeren Reparatur unterworfen. Möglicherweise gehörten die hier Genannten dem Kreise der bei diesen Arbeiten beschäftigten Meister an.



fol. 55[b]. Computavi cum malerin in Ottingen et obligor sibi omnibus [com]putatis 6 ℔. in domo pictoris presente domino Johanne capellano s. Georii et Balsar[8]) lapicida anno etc. 79 post Scolastice virginis.

Item computavi cum pictore et obligor sibi omnibus computatis 30 ℔. 24 dn. presente domino Sebaldo et domino Johanne et aliis anno etc. 79 post purificacionis.

Item direxi sibi an diser schuld 2 ℔. cum quodam nuncio de Otingen.

Item dedi pictori an seiner schuld ut supra 22 ℔. in die Mathie apostoli anno etc. 79 presente domino Wilhelmo et aliis in domo superiori infirmarie.

fol. 56[a]. Item emi 20 ℔. wachs und $^1/_2$ ℔. wachs von der malerin zu Ottingen, ein ℔. fur 38 dn.

Item hat daran ein gulden in domo sua ante festum Galli presente suo viro et capellano s. Georii 78.

Item dedi sibi 60 dn. in domo sua in vigilia Katherine anno ut supra.

Item dedi sibi 6 ℔. 12 dn. in 6[a] feria post festum epiphanie domini 79 presente domino Georio capellano s. Georii.

Item obligor adhuc 8 ℔. 6 dn. an disem wachs.

Item obligor der malerin 6 ℔. omnibus computatis. act. Letare 79.

fol. 56[b]. Nota anno d. etc. 78.

Item ich hab verlihen ein hungertuch zu malen dem alten Hansen, mäler zu Ottingen, umb hab im kauft fur 2 gulden neus tuch und das hungertuch wird haben 30 quarten und ich gib im von einer iglichen quarten 60 dn. zu malen.

Item er hat von mir 1 gulden eingenomen am ersten presente domino plebano in Wechingen post nundinas Nordlingenses 78.

Item ich hab im zu andermal geben 1 gulden in foro s. Viti 78 presente fratre Johanne . . . in monasterio.

Item ich hab auch in die illo s. Viti dem maler geben 3 ℔., das er tuch kauf zum hungertuch.

Item ich hab geben dem Hansen, maler, auch zu Ottingen, 1 gulden invencionis s. Stephani 78 in domo Schmid Parbelen presente plebano in Westhaim.

Item ich hab dem maler aber geben 4 ℔. zu Heidenheim, da er mit her Niclas gen Mariabrunn ging von Ottingen ante nativitatem Marie virginis.

---

8) Soll wohl heißen Balthasar.



Item ich hab im auch geben 4 ℔ in stuba sua ante festum Galli presente domino Johanne capellano s. Georii in Otting, qui sibi numeravit 78.

Item dedi sibi 3 ℔ in vigilia Katherine in domo filii sui anno ut supra. summa summarum 39 ℔ 6 dn. comput[atum] in festo Katherine 78.

Item dedi dem Hans maler zu Ottingen 1 gulden in domo sua presente domino Johanne capellano s. Georii et aliis presentibus 6^a feria post epiphanias domini 79.

Item obligor dem maler ex toto adhuc 12 ℔ 16 dn.

Item ich han verlihen ein tefelen zu machen gen sand Anna dem jungen Lienhart, maler zu Ottingen, und das gemeld soll sein assumpcio beate virginis und gib im fur das gemeld 1 gulden.

Item er hat ein kes (!) daran, constat 3 gr[oschen].

Item ich hab im geben 60 dn. in seinem haus darauf 78 post nundinas Nordlingenses.

Item ich hab im 3 ℔ geschickt bei her Methäusen post Viti 78.

fol. 57^b. Item comparavi unam tabulam ad sanctum Benedictum, constat 4 gulden, ab antiquo Johanne pictore de Ottingen.

Item dedi primo 3 ℔ dem schreiner.

Item dedi pretacto pictori primo 6 ℔.

Item dedi sibi secundo 1 florenum. direxi sibi cum scolari meo Petro.

Item dedi sibi tertio unum aureum per me in domo plebani in Ottingen infra octavas epifanie domini.

Item dedi sibi 2 metzen habern.

Item dedi sibi 2 caseos, constabant 50 dn. act. anno 77.

Item dedi sibi ein fuder holz.

Item comparavi unum asinum cum salvatore ad diem palmarum pro florenis 7.

Item dedi primo sculptori Ludwico in Ottingen 6 ℔.

Item dedi secundo 4 ℔ uxori sue in domo sua ante nativitatem domini.

Item Nycolas dedit sibi unum aureum in infirmaria presente conventu 77.

Item der pildschnitzer ist bezalt bis an $2^1/_2$ gulden. computatum [est] coram conventu in stuba superiori post Épifaniam domini 78 presente conventu.

Ést pagatus ex toto ante Invocavit 78 in stuba parva a Nicolao.

Item den salvator cum asino hab ich verlihen maister Hansen dem alten moler zu Ottingen zu fassen und zu malen.

Item datur sibi in summa 3 flor. et cum hoc ... plus.

Item habet darauf primo $^1/_2$ gulden ante nativitatem domini; dedi sibi in domo sua anno 77.



Item post hoc dedit sibi Nicolaus 1 florenum in refectorio octava post Epiphaniam domini, cum fuit hic nobiscum in claustro 78.

Est pagatus ex toto.

fol. 58a. Item obligor dem pildschnitzer 57 dn; dedi sibi 15 dn. in domo sua.

Item obligor maister Ludwig pildschnitzer 21 dn. an einer arbeit.

fol. 58b. Item obligor Pauls Hetzler de Nuremberga 1 gulden fur ein debich.

Ausgaberegister der Abtei Heidenheim 1500—1529. (Ebenda Nr. 703.)

fol. 182a (c. 1500). Den Malern.

Item her (!)[9]) Mathes 6 gulden fur tafel in capella beate virginis.

II.

In meinem Aufsatz: Peter Strauß (alias Trünklein) von Nördlingen, der Schnitzer des Peter- und Paulsaltares in Kloster Heilsbronn,[10]) habe ich zum Schlusse die Vermutung geäußert, daß eine weitere Umschau unter den Altären der Klosterkirche uns noch andere Belege für die Tätigkeit dieses Meisters daselbst liefern könnte. Ich glaube nun in der Tat auf solche Schnitzereien von seiner Hand an einem zweiten Altare der Kirche hinweisen zu können. Im südlichen Seitenschiffe des Chores befindet sich ein Marienaltar, dessen künstlerische Ausstattung Muck auf den Abt Johann Wenk (reg. 1518—1529) zurückführen will. In der Mitte des Schreines treten uns in Rundbildern die Gestalten Marias mit dem Kinde und links und rechts davon die hl. Ottilia und die hl. Brigitta entgegen. Die Innenseiten der beiden Flügel sind bemalt und führen Szenen aus dem Leben Marias (Tempelgang, Mariä Barmherzigkeit, Geburt Jesu und Vermählung) vor. Öffnet man nun die beiden Predellatürchen, so zeigen sich in erhöhter Schnitzerei rechts die Flucht nach Ägypten, links die Anbetung der Könige.[11]) Ich glaube, es dürfte wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß diese Reliefs gleichfalls von der Hand Peter Strauß' herrühren. Hier wie beim Peter- und Paulsaltar die gleiche künstlerische und technische Unbeholfenheit, ja oft Roheit. Wesentlich günstiger müßte aber auch hier, wie bei dem anderen Altare, das Urteil über den Künstler lauten, wenn die drei Rundfiguren der Maria und der beiden Heiligen gleichfalls von ihm herrühren. Wie dort die

9) Der Ausdruck »herr« deutet auf einen Geistlichen. Personallisten des Heidenheimer Klosters sind uns für die Zeit um 1500 leider nicht erhalten, so daß es nicht möglich ist zu entscheiden, ob dieser geistliche Maler dem Kloster selbst angehörte.

10) Rep. f. K. W. Bd. XXVIII.

11) Der Predellaschrein selbst ist leer.



Gestalten der beiden Apostelfürsten, stehen hier die drei Frauengestalten in bemerkenswertem Gegensatz zu den unbeholfenen Reliefs der Seiten- bezw. Predellaflügel.

Kunstgeschichtlich freilich wichtiger als die Frage nach dem Urheber der Schnitzereien scheint bei dem Heilsbronner Marienaltare die nach dem Maler jener reizvollen Bilder aus dem Marienleben zu sein. Glücklicherweise können wir nun diese Frage befriedigend lösen. Wir besitzen in diesen Bildern Jugendwerke des Sebastian Dayg von Nördlingen. Der Maler selbst ist es, der uns dies mitteilt, indem er sich in einer auf dem Altare hinter der Marienstatue befindlichen Inschrift nennt. Da die kunstgeschichtliche Forschung, soviel ich sehe, von dieser Inschrift[12]) noch keine Notiz genommen hat, so möge sie nachstehend — die Jahrzahl stark verkleinert — nach einer vom Verfasser gefertigten Pause wiedergegeben sein:

von mir bastion dayg
maller zů nordlingen
1511

Sebastian Dayg, für dessen Beurteilung bisher vor allem die auf dem Rathaus seiner Vaterstadt hängenden großen Darstellungen aus dem Marienleben (Verkündigung, Heimsuchung, Darstellung im Tempel und Tod) in Betracht kamen,[13]) wird in den Nördlinger Steuerlisten 1508 bis 1554 als Maler und Glaser aufgeführt. Bis 1510 und dann wieder von 1540 an erscheint ausschließlich die letztere Bezeichnung, die Steuerliste von 1510 nennt ihn »glasser oder maller«, in den weiteren Jahrzehnten bis 1540 wird er dann ausschließlich »Maler« genannt. Die Schreibart wechselt zwischen Tayg, Taig, Dayg und Daig. Auch in den Nördlinger Stadtrechnungen erscheint er von 1512—1546 fast Jahr um Jahr unter

---

[12]) Von ihr gab mir Herr Vikar Schmidt in Heilsbronn erstmals freundliche Kunde.

[13]) Im Katalog der Gemäldesammlung des Germanischen Museums (1893) sind fünf Bilder als der Art des Sebastian Daig in Nördlingen zugehörig bezeichnet. Schon im Jahre 1904 hatte Herr Dr. Fr. Dörnhöffer, Leiter des Kupferstichkabinetts in Wien, die Freundlichkeit, mich darauf aufmerksam zu machen, daß die Nummern 241 und 242 dieses Katalogs, Szenen aus dem Leben des hl. Sebaldus darstellend, zu den von mir im 16. Heft der Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg beschriebenen Schwäbisch-Gmündener Schreyeraltar gehören.

den zu städtischen Arbeiten herangezogenen Handwerkern, bald unter den Glasern, bald den Malern, doch überwiegt bis 1540 seine Tätigkeit als Maler; 1541—1546 finden wir ihn nur noch als Lieferanten für allerlei Glassachen, insbesondere Trinkgläser. Bei seiner Verwendung als Stadtmaler handelt es sich freilich, wo näheres erwähnt wird, um ganz handwerkliche Tätigkeit. 1512, wo er erstmalig genannt wird, erhält er eine kleine Summe (1/4 fl.) für das Anstreichen der Uhr in der Rechtstube, 1513 3 fl. 10 ℔ und einige Pfennige für das Anstreichen der Decke im Rechnungsstüblein und Verzieren mit goldenen Sternen, 1516 werden ihm 14 Gulden ausbezahlt »von dem neuen danzhaus zu malen und den kaiser[14]) zu vergulden«, 1521 malt er »der richter tafel« fur 2 ℔ 3 dn., 1530 vergoldete er die Ofengitter im Bundstüblein usw. 1554 dürfte er verstorben sein, da 1555 »Bastian Daygs, glaser, wittib« genannt wird.

In den Heilbronner Rechnungsbüchern und insbesondere beim Jahre 1511 erscheint der Name Daygs nicht; es ist schließlich, da die Jahreszahl keinen Zweifel über die Entstehungszeit des Heilbronner Marienaltares läßt, auch von geringerer Bedeutung, wann derselbe wirklich in der Kirche zur Aufstellung gelangte. Muck gibt an, daß im Jahre 1519 vom Abte Wenk 24 fl. für eine »Misericordia und U. L. Fr. Bild mit 7 Schwertern zu schneiden und zu malen«, verausgabt wurden und bezieht diesen Rechnungsposten auf unseren Altar.

Inwieweit auch bei anderen Heilsbronner Altären ein Zusammenarbeiten Daygs und Strauß' stattfand, wage ich nicht zu entscheiden, doch glaube ich, daß eine weitere Verfolgung der Sache wohl zu neuen, fruchtbaren Ergebnissen führen würde.

Zum Schlusse möchte ich noch auf ein heute leider nicht mehr an Ort und Stelle befindliches Kunstwerk aufmerksam machen, das wohl zweifellos aus der Werkstatt Peter Strauß' hervorgegangen ist. Im Jahre 1503 bestellten die Heiligenpfleger der Heilsbronner Patronatspfarrei Weißenbronn (ein halbes Stündchen von Heilsbronn entfernt) für den Chor ihrer dem hl. Michael geweihten Kirche einen Altar in Nördlingen[15]) und brachten die »tafel« am 18. August dieses Jahres auf dem Choraltar zur Aufstellung. Der Altar wurde erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts (!) aus der Kirche entfernt. Die Vermutung liegt nahe, daß die Darstellungen dem Leben des Kirchenpatrons, des hl. Erzengels, entnommen waren und vielleicht führen diese Zeilen erneut auf eine Spur.

---

14) Vgl. Anm. 13 meines Aufsatzes über Peter Strauß.

15) Schon Muck gibt diese Nachricht ohne weitere Quellenangabe. Die Notiz über das Schicksal des Altares verdanke ich Herrn Vikar Schmidt in Heilsbronn.

Der im »Registrum parrochialis ecclesie in Weißenprunn«[16]) befindliche Eintrag lautet:

fol. 6^{a}[17]). Was die tafel kost auf dem koeraltar des heiligen sant Michaelis, in gezeucht und gemacht im 15^{c} und trei jar; am freitag vor Bartholomei wurd si aufgesetzt zum ersten:

Item ausgeben einem boten, der zwhe (zog) gen Nordlingen, der wurd mit in eins aller ding des leikaufs und geltz halber von der tafel, verzert 3 ℔.

Item den weibern zu leikauf 3 ℔ und 23 dn.

Item den knechten zu leikauf 2 ℔.

Item dem furman, der die tafeln herfurt von Nordlingen hieher 11 ℔.

Item fur den bildschnitzer und den schreiner und fur den furman haben sie herre verzert, do sie die tafeln aufsetzten, verzert 8 ℔ 20 dn.

Item dem bildschnitzer und dem schreiner haben wir geben fur tafel 18 fl.

Item dem schlosser fur band und zu henken die tafeln 3 ℔.

Item als mir die tafeln am ersten angedingt haben, haben sie verzert 77 dn.

Summa in toto, was die tafel gesteet 18 fl. 33 ℔[18]) 17 dn.[18])

---

[16]) K. Kr. Arch. Nürnberg, Acta des Klosterverwaltungsamtes Heilsbronn, S. XVI 1/3 Nr. 179.

[17]) Schon auf fol. 2^{a} findet sich eine hierhergehörige Notiz: Item postea anno 15^{c} und trew jar haben wir kauft die tafel, die do steet auf dem körealtar, umb 18 fl. reinisch.

[18]) Wieder gestrichen.

Die Flügel des Landauer-Altars

in der Münchener Pinakothek und der Augsburger Galerie.

Von Dr. **I. Beth.**

Einleitung.

Der Flügel eines verschollenen Mittelbildes der Landauer-Stiftung, der, jetzt in zwei Teile zersägt, auf der Vorderseite die Vermählung der heiligen Katharina mit dem Christuskinde, auf der Rückseite eine Geburt Christi darstellt, wird mit dem anderen Flügel der Augsburger Galerie, welcher die Auferstehung und Kreuzigung zeigt, offiziell in den Katalogen dem Hans Pleydenwurff zugeschrieben, mit dem Vermerk, daß diese »von Thode stammende Zuteilung nicht völlig gesichert« erscheint. In der Tat ist diese Zuteilung auf Thodes »Malerschule von Nürnberg« zurückzuführen. Seine Präzisierung der Gestalt von Hans Pleydenwurff hatte auch die Taufe dieser beiden Flügel zur Folge, und wenn sich auch mit der Zeit Zweifel ob der Richtigkeit der Benennung geregt haben, hätte man es nur sehr ungern darauf ankommen lassen, nach dem Namen Wolgemut, unter dem sie seit ihrer Übertragung von der Nürnberger Burg geführt wurden und nach Hans Pleydenwurff jetzt etwa eine neue Taufe vorzunehmen.

Obschon durch das erschütterte Vertrauen zu so vielen als unzweifelhafte »Wolgemuts« geltenden Werken allerdings zu größter Vorsicht gemahnt worden ist, und das Werk des Meisters wohl auf lange Zeit hinaus auf einen usuellen Kollektivbegriff gesunken ist, so muß trotzdem — und vielleicht eben deshalb — nicht genug vor einem starren Festhalten an hergebrachten Namen gewarnt werden. Ein derartiges Vorgehen beansprucht fast nur einen methodischen Vorteil und will vor weiteren Untersuchungen nicht abschrecken. Man bleibt ja übrigens in den meisten Fragen und Benennungen der vordürerischen Nürnberger Malerei — nach wie vor Thode — auf den glücklichen Zufall angewiesen, der hie und da in das dunkle Gewimmel von Namen und Werken einen Lichtstrahl wirft.

Jetzige Zuteilung.

Die Landauer-Altarflügel wurden als Arbeiten Wolgemuts in den aufeinanderfolgenden Auflagen der Galeriekataloge von Männlich, dann



Dillis, Markgraf und bis auf die neueste Zeit von Reber bezeichnet und zu verschiedenen Zeiten von Fachleuten anerkannt. So haben Waagen und Janitschek an der hergebrachten Zuteilung nichts geändert und sie bleibt aufrecht in der Soldanschen Folge von Bildern Wolgemuts und Dürers, mit Text von Riehl. Robert Vischer hat schon die Vermutung ausgesprochen, sie könnten von einem »Wolgemut verwandten Maler herrühren, der eine Zeitlang sein Gehilfe war, aber auch Fühlung mit dem Meister des Würzburger Kreuzigungsbildes zeigt«;[1]) endlich hat Thode, trotzdem er seine Einschüchterung infolge der allgemeinen Meinungsverschiedenheit gesteht, sie rückhaltlos dem Hans Pleydenwurff zugeschrieben. Zwar haben sich später Bedenken darüber ergeben; so hat beispielsweise v. Seidlitz im Repertorium f. K. einen starken Zweifel über diese Zuteilung geäußert, doch sie bleibt — wie gesagt — bis heute bestehen.

Ohne auf die Möglichkeit einer anderen Zuteilung vorerst einzugehen, wollen wir versuchen, die auffallendsten Merkmale der Bilder zusammenzufassen und sie auf die Richtigkeit der ersten und dann der zweiten Benennung prüfen.

Erwägung der Pleydenwurffschen Urheberschaft.

Im allgemeinen weisen sie die für jene Zeit charakteristische Formenbehandlung und Farbengebung auf und reihen sich den Werken der genannten zwei Meister an, jedoch bei näherem Eingehen auf die Einzelformen wird ein bestimmtes stilkritisches Urteil durch gewisse Merkmale erschwert, deren wichtigstes wohl ein gewisser Zug von Innigkeit und Beschaulichkeit ist, welcher am stärksten in der Vermählung der hl. Katharina, am wenigsten dagegen in der Augsburger Kreuzigung zutage tritt.

Nach Thode sind »großer, wenn auch etwas nüchterner Ernst, Kraft und Energie die hervorstechendsten Eigenschaften von Pleydenwurffs Gestalten, in denen manches von der Großartigkeit und Leidenschaftlichkeit der älteren Nürnberger Schöpfungen fortlebt, wenn auch in gehaltenen, beschwichtigten Formen.«[2]) Mit dem besten Willen muß man gerade die zitierten Eigenschaften, die übrigens ganz treffend zusammengefaßt scheinen, bei diesen Bildern vermissen. Außerdem wendet Thode (welcher der Morellischen Methode gelegentlich einer Besprechung seiner »Studien« volles Lob zuteil werden läßt) auch sehr sorgfältig ein Verfahren an, das seinen Morellischen Ursprung nicht verleugnet, und stellt für die Lippen bei Pleydenwurffs Gestalten fest, daß sie dicker und röter sind als bei

[1]) Vischer, Studien zur Kunstgeschichte.
[2]) Thode, Malerschule v. N. S. 105.

Wolgemut und leise geöffnet, wogegen man hier zierlicheren und feineren Lippen begegnet, auf welche zurückzukommen auch noch Gelegenheit sein wird.

Bezeichnend ist ein Merkmal, so zufällig es auch erscheinen mag. Es kommt nämlich auf flandrischen Bildern, die für Pleydenwurff und seine Nachfolger gewiß vorbildlich waren, wiederholt eine Gestalt vor, die von Wolgemut auf vielen Bildern aufgenommen wird, auf keinem aber von Pleydenwurff. Es ist dies der gewisse Alte mit der roten Hautfarbe, mit einer Glatze und weißem Knebel- oder Spitzbart, der z. B. in der Rogerschen Anbetung der Könige viermal wiederkehrt und sonst für den hl. Joseph gerne gebraucht wird. Bei der großen Zahl der männlichen Gestalten, die bei Pleydenwurffs drei Kreuzigungsszenen versammelt sind, ist das Fehlen dieses Alten zu auffallend, als daß sein Vorkommen bei der Geburt des Landauer-Flügels nicht gegen die Urheberschaft dieses Meisters sprechen sollte, namentlich, da er bei Wolgemut zum Überdruß oft variiert sich vorfindet.

Hervorzuheben wäre ferner die Zusammenstellung der beiden Stifterfiguren: des Kanonikus Schönborn auf der Kreuzigung des Germanischen Museums mit dem alten Landauer der Geburt Christi. Der geistliche Herr bei Pleydenwurff hat ein nervös erregtes Gesicht, wogegen der Kaufmann Landauer eine unbeschreibliche Milde zur Schau trägt. Man sollte meinen, es hätte hier ein Rollenaustausch stattgefunden.

Nun aber ist die Zahl der authentischen Bilder von Pleydenwurff so gering, daß das eben Gesagte nur unter der Voraussetzung zu Recht besteht, wenn man beispielsweise die Kreuzigung der Pinakothek diesem Meister der beglaubigten Breslauer Kreuzabnahme zuteilt. Solange aber für seine Unterschrift mit den Anfangsbuchstaben J. und P. (Johannes Pleydenwurff?) die sonderbaren Schnörkel am Turban eines Soldaten auf jenem Bilde gelten sollen, was doch wohl nicht überzeugend genug ist, darf das Fragezeichen bei dieser, methodisch wohl zweckmäßigen Benennung nicht außer acht gelassen werden.[3])

Erwägung der Wolgemutschen Urheberschaft.

Wenn man nun die Flügel für Wolgemut beanspruchen wollte, so ließe sich ja mancher Grund dafür anführen. Um einige nur zu nennen, verraten die Frauentypen ihre allgemeine Verwandtschaft mit den Wolgemutschen, was Schädelbau, Augen- und Mundform anbelangt, nament-

3) Solche buchstabenähnliche Schnörkel kommen nämlich auf diesem Bild und dann bei der Kreuzigung des Germanischen Museums vor, ohne daß man darin etwas anderes als eine orientalisch sein wollende Randleiste zu sehen genötigt wäre.



lich aber die Frauenhände, welche bei ihm meistens einen starken Handteller mit zu langen, stabartigen Fingern aufweisen. Andererseits ist die Landschaft der Landauer-Flügel mit der Wolgemut eigentümlichen übereinstimmend. Auch verleugnet die Gruppierung der Gestalten bei der Auferstehung oder der Kreuzigung ihren Wolgemutschen Ursprung nicht, wobei allerdings das strenge Festhalten an der schulmäßigen Überlieferung berücksichtigt werden muß.

Wenn man endlich die Übereinstimmung des technischen Verfahrens berücksichtigt, beispielsweise des streng zeichnerischen — mittels kleiner Pinselstriche — Bemalens der Hautpartien, auch die kühle Lichtgebung, dann wird es klar, warum die Bilder fast ein Jahrhundert lang unter seinem Namen geführt wurden und auch später man die neue Bezeichnung nur ungern gelten ließ.[4])

Man muß nicht gerade mit Thode dem alten Wolgemut »die heimtückische Boshaftigkeit des Philisters« oder ein Wirken »nur auf den Effekt und oberflächlichen Schein« zuschreiben, um einzusehen, daß eine von der seinen verschiedene Hand bei diesen Bildern tätig war und dies sowohl in manchen Einzelheiten, wie auch im allgemeinen Eindruck. Was die ersteren betrifft, so kommen sowohl die Kopftypen, wie auch Landschaftsmotive und anderes in Betracht. Ohne hier genauer auf die für Wolgemut charakteristische Frauenkopfbildung einzugehen, muß doch bemerkt werden, daß sowohl der Marienkopf, wie der der hl. Katharina eine längliche Nase und einen Mund haben, wie er sonst bei Wolgemut nicht zu finden ist.

In jener Zeit der sich verbreitenden Holzschneidekunst mußten besonders solche arg beschäftigten Meister sich eine gewisse Routine aneignen, mit der sie sozusagen mechanisch einzelne Partien ausführen konnten; zu diesen Partien gehörten jedenfalls die Lippen, die auch bei Wolgemut eine schematische Form annehmen, wobei der Teilungsstrich eine bestimmte gewölbte Linie bildet, die mit einer dunkleren Farbe bezeichnet wird. Dies läßt sich bei ihm durchweg verfolgen. Nun haben die Lippen hier, abgesehen davon, daß sie — wie vorher erwähnt wurde — zierlicher sind, nicht den dunklen Strich, sondern sind erst in den Mundwinkeln dunkler gehalten, was allerdings der Wirklichkeit mehr entspricht und den Maler als einen kennzeichnet, der sich den Fesseln der Manier entziehen will.

---

[4]) Zu bemerken wären auch solche äußerliche Momente wie das Wiederholen des Namens Mariae am Kleidsaum in der Vermählung und der Hofer Kreuzigung, oder der Aufschrift: »Sancta Virgo intemerata« auf der Landauer Geburt Christi und wieder bei der rückseitigen Verkündigung des Hofer Altars.



Was den Männertypus Wolgemuts anbelangt, so ist er zur Genüge bekannt, diese griesgrämigen, bärtigen Gesichter, von denen auf allen diesen drei Bildern kein einziges vorkommt! Sie scheinen ins Milde und Geklärte, wohl auch manchmal ins Unbeholfene und Weichliche übersetzt worden zu sein, sogar in der mehrfach erwähnten Kreuzigung. Am deutlichsten tritt der Umstand in der Behandlung des Christuskopfes hervor, der bei Wolgemut meist nicht ohne herben Ernst und Strenge ist, hier aber in der Auferstehung vor Anmut und Milde strahlt. Der Vergleich mit der Hofer Auferstehung oder noch mehr mit der von der Hellerschen Heiligenkreuzkapelle in Nürnberg läßt dies zur Genüge erkennen.

Im Anschluß an die oben festgestellte naturalistische Tendenz wäre hier die Auffassung und Behandlung der Bäume zu erwähnen, deren Stilisierung mittels horizontaler Striche einen höheren Entwicklungsgrad in der Beobachtung bedeutet, da ja auch Dürer und dann der treffliche Baummaler Altdorfer in dieser Richtung fortschreiten. Dem gegenüber wäre eine rundliche, schnörkelartige Baumbehandlung bei Wolgemut eine ältere, routinenmäßige.

Zuletzt muß noch die äußerst sorgfältige und liebevolle Art der Behandlung vom Raum hervorgehoben werden, ein miniaturartiges Eingehen auf die feinsten Details der verschiedenen Holzarten der Geräte auf dem Katharinenbilde, wozu schwerlich ein Gegenstück in der Kunst Wolgemuts zu finden wäre.

Schnaase, dem doch wohl jede polemische Absicht fernlag, äußert sich über Wolgemut[5]):

. . . . . »Es fehlt bei ihm der belebende Hauch der Poesie, der rechte Brustton tiefer Empfindung. Die Würde streift an spießbürgerliche Steifheit, die Schönheit an Leere, die Gleichförmigkeit heiligen Ernstes ist ermüdend, und es ruht auf den meisten seiner Tafeln eine Schwere, die uns keine volle Freude empfinden läßt.«

Nun könnten diese Worte auf den Landauer-Altar, was man auch von ihm sagen würde, schwerlich angewendet werden.

Verwandtschaft mit dem Peringsdörffer Altar.

Bekanntlich hat Thode den Peringsdörffischen Altar des Germanischen Museums, obwohl er als im Jahre 1487 aus der Werkstätte Wolgemuts hevorgegangen beglaubigt ist, diesem abgesprochen und dem Sohne Hans Pleydenwurffs, Wilhelm, seinem Stiefsohne also, zugeteilt. Diese Benennung setzt allerdings eine sonderbar rückschreitende Ent-

5) Geschichte d. bild. Künste, VIII, 383.



wicklung von Wolgemuts Schaffen voraus, auch dürfte die sonst so seltene urkundliche Beglaubigung seiner Hand an dem Altare nicht überzeugend genug wegargumentiert sein. Solange sie aber keine endgültige Widerlegung erfährt, ist man gezwungen, den Anteil des 53jährigen Meisters an dieser »großartigsten Schöpfung der Nürnberger Malerschule in der zweiten Hälfte des XV. Jhs.« (Thode) zum mindesten stark anzuzweifeln, ohne zu der Wilhelm Pleydenwurff-Frage besonders Stellung nehmen zu müssen.

Nun treten aber derartig nahe Beziehungen zwischen den Landauer-Flügeln und dem Peringsdörffischen Altar auf, daß sich die Vermutung derselben Malerhand bei beiden einfach aufdrängt.

So hat die Hauptfigur der Vermählung, die hl. Katharina, nicht nur dasselbe Gesicht wie die hl. Katharina des Flügels des Peringsdörffischen Altars, denselben gesenkten Blick, die wellenförmige Lidspalte der Augen, aber auch die vorgeschobene Oberlippe und auch denselben Handtypus. Diese Ähnlichkeit wird noch auffälliger bei der Zusammenstellung ihres Kopfes mit denen der Frauen auf dem äußeren Flügel, der Versuchung des hl. Vitus, und zwar deshalb, weil diese den gleichen Kopfputz tragen, ein turbanartig um das Haupt gewickeltes Tuch, das mit feinen Fäden und Perlen reich geziert ist. Zur Gegenprobe stelle man etwa den Kopf der Heiligen, mit anderen Köpfen Hans Pleydenwurffs oder aber Wolgemuts mit dem nämlichen Kopfputz zusammen; die Verschiedenheit der Auffassung der zu vergleichenden Gesichter tritt dann klar zutage.

Ebenso läßt sich bei den männlichen Gestalten eine auffallende Ähnlichkeit der beiden Altäre aufweisen.

Die beiden Wärter am Christusgrabe im Auferstehungsbilde finden ihre Gegenstücke in den Heiligengestalten des Nürnberger Altars und zwar entspricht dem jüngern genau der hl. Georg und dem ältern, der die Armbrust spannt, der hl. Sebald; nebenbei bemerkt, findet sich auf einem Bilde der St. Vitus-Legende genau dieselbe Armbrust, die ein Atelierbestandteil zu sein scheint. Überhaupt läßt sich feststellen, wie der kräftige, energievolle Typus des Hans Pleydenwurff hier von seiner Intensität nachläßt, wie die stark gebogene Nase hier nur mehr gedankenlos wiederholt wird, ebenso die kräftigen Lippen, die ihre Spannung eingebüßt haben. Wie darunter eine Kreuzigungsszene leiden mußte, läßt sich leicht denken. Das Hauptaugenmerk des Malers war eben auf ganz andere Momente gerichtet.

Das reizende Kämmerlein mit allerlei Geräten, mit den blanken Schüsseln und den saubern Schränken, das hat es dem Künstler angetan, und diese feine Interieuerstimmung findet man auf dem St. Lukasbilde

des Nürnberger Altars wieder, ja, die Aussicht ins Freie ist hier ganz ähnlich behandelt, wie denn überhaupt die stark entwickelte Vorliebe für das Landschaftliche, die wohl noch auf Wolgemut zurückzuführen ist, für beide kennzeichnend ist. Die hohe Burg, die die Augsburger Auferstehung überragt, bedeutet eben eine Entwicklung im Betonen der Landschaft, welche im Peringsdörffischen Altar bereits eine bedeutende Rolle spielt.

Alle die Einzelheiten, deren wichtigste nur hier angeführt wurden, und außerdem ein undefinierbarer Eindruck vom Ganzen lassen auf einen Künstler schließen, der unter starkem Einfluß Wolgemuts und des ältern Pleydenwurff, es zwar nicht wagt, die hergebrachten Schultraditionen und Schranken zu sprengen, jedoch schon mächtig genug seine — sozusagen — lyrische Empfindungsweise ihrer dramatisch bewegten oder breit erzählenden Art gegenüber zu behaupten anfängt und sich keine Gelegenheit entgehen läßt, diese zum Ausdruck zu bringen. Es wäre nicht schwer, sich den Künstler als einen jungen Gesellen in Wolgemuts Werkstatt vorzustellen, der noch auch das Schaffen Hans Pleydenwurffs vor Augen hat, aber schon selbst schüchtern seine eigenen Wege sucht.

Urkundliche Indizien.

Thode sieht Wilhelm Pleydenwurff als den Schöpfer des Peringsdörffischen Altars an. Er sucht diese Taufe aufrecht zu halten, indem er ihn als den beglaubigten Mitarbeiter Wolgemuts an der Weltchronik Schedels im Jahre 1492 anführt und den Schluß zieht, der Holzschneider könnte diesem auch beim Bildermalen behilflich gewesen sein. Ohne auf die sehr umständliche Beweisführung Thodes in der Ausschaltung von Holzschnitten Wilhelms in der Weltchronik einzugehen, da sie ja für viele nicht überzeugend genug erscheint, soll hier die Wahrscheinlichkeit dieser Hypothese um noch eine Fährte bereichert werden.

Die vor drei Jahren im Repertorium f. K. von Gümbel veröffentlichten Aufsätze über das Schreyersche Denkmal von Adam Krafft, haben ein neues Licht auf das Verhältnis des Sebald Schreyer und Mathias Landauer zu Wolgemut und Pleydenwurff geworfen. Es erhellt nämlich aus eigenhändigen Aufzeichnungen Schreyers, daß seine und des Mathias Landauer geschäftliche Beziehungen zu dem Künstlerpaar sehr rege waren. Einerseits kommt zwischen beiden, als Stiftern des Denkmals, und Krafft ein Vertrag zustande, dann aber tritt Schreyer und sein Schwager Kammermeister mit den beiden Malern in Verbindung, behufs geschäftlichen Betriebes der Schedelschen Weltchronik. Die Landauer-Familie, die auf dem Grabdenkmal mit ihrem Hauptvertretern, mit dem alten

Marx, dessen beiden Frauen und Kindern abgebildet ist, wird wohl schon vor dem Jahre 1492 mit der »Firma« Wolgemut in Beziehungen gewesen sein, ja, sie hat diese wohl den nächsten Verwandten, den Schreyern, die auf derselben Platte mit der ganzen Sippschaft getreulich konterfeit sind, als solide Malerwerkstatt bestens empfohlen, da ja der sonst zu vorsichtige alte Sebald sich in demselben Jahre in ein — sozusagen — sehr riskantes Unternehmen der Weltchronik-Ausgabe eingelassen hat. Verlockend ist nun die Versuchung, den Altar der Landauer-Stiftung als ein Hauptbild der Werkstätte anzunehmen, welches ihren Ruf in diesem Familienkreise gefestigt hat.

Und zwar hat es allen Anschein, daß der alte Herr mit Rosenkranz, der auf der Münchener Geburt Christi, als Stifter knieend erscheint, niemand anders ist als der alte Marx Landauer, der sich auf seine alten Jahre in das Schottenkloster bei St. Egidien zurückzog und dem wohltätigen Wirken widmete, und daß die Nonne auf der Augsburger Auferstehung seine Tochter Elsbeth ist, die als Klosterfrau im Katharinenkloster lebte.[6] Die letztere scheint eben den Altar für die Klosterkirche gestiftet zu haben, zwar nach dem Ableben des Vaters (der noch in den sechziger Jahren des 15. Jahrh. starb), doch wohl nicht ohne dessen Auftrag, wie das aus seinem Testamente zu schließen wäre.[7] Würfel[8] führt sie in seinen Namenverzeichnissen nicht an, doch scheint sie in ihren letzten Jahren in das reformierte Kloster Engelthal übersiedelt worden zu sein, da dieses 1513 »wegen lüderlichen Lebenswandels« mit S. Katharina-Nonnen neu besetzt wurde.[9] Würfel nennt einen Katharinen-Altar in der Kirche und Thode bezeichnet den Landauer-Altar als unzweifelhaft denselben, den auch Murr in seiner »Beschreibung« ausführlich beschreibt, wonach zwei andere Flügel mit vier Scenen verschollen wären. Es soll auch nicht unbemerkt bleiben, daß Hans Behaim für Mathias Landauer viele Bauten ausgeführt hatte (unter anderen das bekannte Zwölfbrüderhaus) und ein Fritz Behaim (sein Sohn?) eine Pfründe für jenen Katharinenaltar gestiftet hat.[10] Die Vermutung liegt nahe, daß er es aus Erkenntlichkeit für die Landauer getan hatte, da er sah, daß der Altar in der Klosterkirche, die bald

---

6) W. Vogt, Geschichte des Landauer-Zwölfbrüderhauses.

7) Nürnberger Städtisches Archiv, L. I, 2.

8) A. Würfel, Diptychorum ecclesiarum Norimbergiensium succincta enucleatio etc. 1766. (»Ausführliche Beschreibung aller und jeder Kirchen ...... in und vor Nürnberg.«)

9) E. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg.

10) Vogt, Geschichte des Landauer Zwölfbrüderhauses. E. Reike, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg.

von den Nonnen verlassen werden sollte,[11]) in immer verwahrlosteren Zustand geriet.

Die Zeit des Entstehens des Altars, etwa 1470—1840, die sich aus vorher Angeführtem ergibt, stimmt mit der stilkritischen sowohl, wie mit der kostümlichen Betrachtung überein. Die Rüstungen beispielweise, die bei dem alten Hans noch die Merkmale der Mitte des Jahrhunderts haben, sind veraltet gegen diejenigen des Landauers-Altars, der schon Armets (Visierhelme) und mehrfach »geschobene« Panzerteile aufweist.

Schlußfolgerung.

Um diese Zeit steht wohl der alte Pleydenwurff auf der höchsten Stufe seines Könnens, jedoch sein Ruhm läßt ihn nicht ruhig in der Heimat seinen künstlerischen Problemen nachgehen. In den sechziger Jahren d. 15. Jhs. wird ihm der ehrenvolle Antrag des Breslauer Rates zuteil: im fernen Schlesien für die Elisabethkirche einen Altar zu malen. Werner Weisbach hat in der »Zeitschrift für bildende Kunst« im Jahre 1898 die höchst wahrscheinliche Vermutung zu begründen versucht, daß der Künstler in den ersten siebziger Jahren im benachbarten Polen, namentlich in Krakau, das ja in dieser Zeit den regsten Verkehr mit Nürnberg unterhält (Veit Stoß kommt 1477 nach Krakau) viel beschäftigt wird. Somit ergibt sich noch ein Grund mehr, dem vielbegehrten alten Meister einen Altar abzusprechen, der eher ein schüchternes Betreten, als ein selbstbewußtes Beenden einer künstlerischen Laufbahn bedeutet.

Wolgemut wird wohl in dieser Zeit noch rüstig und voll Energie gewesen sein, wie das sein Porträt, des achtzigjährigen, in der Pinakothek lehrt, doch es ist kaum anzunehmen, daß er plötzlich einer Anwandlung von Milde und Sanftmut, wie sie über das Werk ausgebreitet sind, erlegen wäre, um dann wieder auf seinen mürrischen und strengen Gesichtstypus zurückzukommen. Es ist in den Bildern zu viel von entwicklungsfrohem Anlauf, als daß er ohne Folgen geblieben wäre.

Nicht ausgeschlossen aber ist die von Seidlitz ausgesprochene Vermutung, daß Wolgemuts Schüler „die Ausführung der einzelnen Bilder im Wesentlichen besorgt haben, er selbst aber an alle die vollendende Hand gelegt und dadurch jenen gleichmäßigen Charakter verliehen habe, welcher uns im ersten Augenblick entgegentritt«.

Ob dieser Schüler Wilhelm Pleydenwurff war, — wer könnte es heute bestimmt sagen?

---

[11]) Sie wurde 1525 »versperrt« und es ward verboten, mehr Nonnen aufzunehmen. Die letzte war 1596 gestorben. Würfel, a. a. O. Fr. Truckenbrot, Nachrichten zur Geschichte der Stadt Nürnberg, 1785.



Das Gothaer Liebespaar.

Von **Carl Gebhardt.**

Seit wenigen Jahren erst in die kunstwissenschaftliche Literatur eingeführt, ist das herrliche Doppelbildnis des Jünglings mit dem Mädchen im herzoglichen Museum zu Gotha doch schon Gegenstand einer lebhaften Kontroverse geworden, die ebenso seinen Meister wie den Inhalt seiner Darstellung betraf. Auch auf der Düsseldorfer Ausstellung, durch die es zuerst weiteren Kreisen im Original bekannt wurde, hat es die entgegengesetztesten Beurteilungen erfahren, ein Zeugnis dafür, daß es dem Beschauer, indem es ihn durch seinen unbeschreiblichen Liebreiz bezaubert, zugleich eine Frage in die Seele senkt, die ihn nicht wieder losläßt. Es sei nur auf die zwei neuesten Deutungsversuche verwiesen, die Schubring in den Preußischen Jahrbüchern (1904 III, S. 50/51) und Scheibler im Repertorium (XXVII, S. 569f.) aufgestellt haben. Schubring erklärt das Bild schlechtweg für eine Courtisanenszene: das Mädchen hat dem Jüngling ein Schnürlein geschenkt und jetzt überwindet er ihren letzten Widerstand durch ein goldenes Armband. Man wird aber Mühe haben, sich die Liebe einer Dirne vorzustellen, die dem Galan als Zeichen ihrer Zuneigung ein Schnurwerk gearbeitet hat und deren Widerstand danach noch durch einen Wertgegenstand überwunden werden muß. Auch möchte man dem Jüngling die Geschmacklosigkeit nicht gerne zutrauen, daß er sein Familienwappen auf die Darstellung einer lockeren Szene habe setzen lassen. Scheibler findet dagegen in dem Gemälde etwas zu einfach ein Familien- und Verlobungsbild, bei dem die gegenseitigen Verlobungsgeschenke zur Schau getragen werden sollen. Es fällt ihm wie auch den anderen Beurteilern nicht auf, daß neben dem einen Wappen das andere, das Allianzwappen der Braut, fehlt. Wenn aber wirklich das Bild etwas anderes als einen flüchtigen Rausch der Sinne festhält — und es ist eine der wundervollsten Verherrlichungen, die je der Pinsel eines Malers der reinsten Liebe geweiht — jedenfalls kann die Verbindung der beiden Menschen nur eine im Sinne der Konvention unebenbürtige gewesen sein, mag sie nun die in der damaligen Zeit noch mehr fluktuierenden Formen der

morganatischen Ehe oder des Konkubinats angenommen haben. Daher kann man nicht schlechthin von einem Verlobungsbilde sprechen. Der Lösung des Rätsels käme man jedenfalls näher, wenn es gelänge, die Persönlichkeit der Dargestellten festzustellen, wozu bisher, soviel ich sehe, noch nirgends ein Versuch unternommen wurde. Dazu bieten sich uns zwei Wege, die sich vielleicht zu einem Ziele vereinigen. Da das Bild etwa in dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein dürfte und der Jüngling ein Alter von ungefähr 20 Jahren hat, so mag er gegen 1480 bis 1490 geboren sein. Außerdem ist uns sein Familienwappen bekannt. Es fragt sich nun, ob aus diesen beiden Indizien eine zweifellose Bestimmung seiner Persönlichkeit möglich ist.

Das über den Spruchbändern angebrachte, in Rot und Gold gesparrte Wappen ist das der Grafen von Hanau (vgl. das Weigelische Wappenbuch sowie Hefner, Handbuch der Heraldik Abb. 186). Wohl gibt es eine Reihe ähnlicher Wappen wie die der Häuser Eppstein (Siebmachers Wappenbuch VI. 7, Taf. 5), Rollingen (ebenda II. 11, Taf. 9) und Dorth (ebenda III. 4, Taf. 6); aber kleine Abweichungen in Form oder Farbe lassen sie als ausgeschlossen erscheinen. Zweierlei kommt unseren Nachforschungen zu gute. Einmal haben wir eine genaue und zuverlässige Genealogie des hanauischen Geschlechtes, die selbst die illegitimen Sprossen nicht unberücksichtigt läßt, in den Arbeiten von Dr. Kamill von Behr »Genealogie des Hanauer Grafenhauses« (in den Mitteilungen des Hanauer Bezirksvereins für hessische Geschichte und Landeskunde Nr. 6, 1880) und von Dr. Reinhard Suchier (mit gleichem Titel, in der Festschrift des Hanauer Geschichtsvereins, 1894). Ein günstiger Umstand liegt sodann darin, daß das hanauische Grafengeschlecht nicht weit zersplittert und zahlreich an Mitgliedern war. Die hanauische Hausverfassung, wie sie von Ulrich II. 1339 und 1343 und von Ulrich IV. 1375 dem früher geübten Herkommen gemäß festgesetzt wurde, verordnete die Primogenitur-Erbfolge und erlaubte nachgeborenen Söhnen nur dann, sich zu vermählen, wenn der Erstgeborene keine successionsfähigen Nachkommen hatte (Wegener, Kurzgefaßte Geschichte der Herren und Grafen zu Hanau, 1782, S. 11, 14, 23). Trotzdem spaltete sich das Haus im Jahre 1458; da man ein Aussterben befürchtet und vorschnell auch dem zweiten Sohne die Ehe erlaubt hatte. Seitdem bestanden zwei Linien: die von Hanau-Münzenberg, die als die ältere den größten Teil der Besitzungen am Main behielt, und die von Hanau-Lichtenberg, der die Gebiete am Oberrhein zufielen und die durch Erbschaft den Besitz des ausgestorbenen Dynastengeschlechts derer von Lichtenberg im Elsaß an sich brachte. Unter den Mitgliedern dieser beiden Häuser werden wir also den Jüngling des Gothaer Bildes zu suchen haben.

Die sämtlichen männlichen Mitglieder der Münzenberger Linie, die in dem Jahrhundert von 1450 bis 1550 gelebt haben, sind diese:

Philipp I. 1449—1500;

sein Sohn Reinhard IV. 1473—1512;

dessen Söhne Berthold 1499—1504; Philipp II. 1501—1529; Balthasar 1508—1534;

Philipps II. Söhne Reinhard 1524—1525, Philipp III. 1526—1561, Reinhard 1528—1554. (Behr, a. a. O. S. 44—46; Suchier, a. a. O. S. 13/14). Von allen diesen könnte der Zeit nach einzig Reinhard IV. in Frage kommen, wenn man sich entschließen könnte, das Bild schon in die neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts zu setzen. Reinhard hat sich 1496 mit Katharina, der Tochter Günthers XXXVIII. von Schwarzburg vermählt. Wir würden, wollten wir das Gemälde als sein Verlobungsbild deuten, das schwarzburgische Wappen neben dem hanauischen vermissen. Noch mehr spricht gegen diese Deutung, daß wir ein Konterfei des Grafen Reinhard und seiner Gemahlin besitzen in zwei sehr gut und sorgfältig aus Holz geschnitzten Chorstühlen in der reformierten Kirche zu Hanau (vgl. Suchier, Die Grabmäler und Särge der in Hanau bestatteten gräflichen und fürstlichen Personen aus den Häusern Hanau und Hessen, 1879, S. 9/10; Abb. in der Festschrift des Hanauer Geschichtsvereins 16 und 17a). Diese zeigen aber von dem Gothaer Bild vollkommen abweichende Züge: der Graf hat mit seinen breiten Backenknochen und den flachliegenden Augen nichts mit dem Jüngling gemein, so wenig wie die Gräfin mit ihrem herben, unschönen Gesicht uns an das Mädchen erinnern kann. Philipp II. oder Balthasar, die Söhne Reinhards IV., können der Zeit nach nicht mehr in Betracht kommen; auch ihr Porträt, das uns in ihren Grabsteinen in jener Kirche erhalten ist (Abb. in der Festschrift 18 und 20), ließe eine solche Deutung nicht zu. Wir dürfen also als unzweifelhaftes negatives Ergebnis dieser Durchmusterung feststellen, daß der Jüngling des Gothaer Gemäldes dem in Hanau residierenden Hause von Hanau-Münzenberg nicht angehören kann.

Die hanau-lichtenbergische Linie ist in demselben Zeitraum 1450 bis 1550 durch folgende männliche Glieder vertreten:

Philipp I. 1417—1480;

seine Söhne Johann 1460—1473, Philipp II. 1462—1504, Ludwig 1464—1484, Diether etwa 1468—1473, Albrecht 1474—1491;

Philipps II. Söhne Philipp III. 1482—1538, Ludwig 1487 bis 1553, Reinhard 1494—1537;

Philipps III. Sohn Philipp IV. 1514—1590. (Behr, a. a. O. S. 50—52; Suchier, a. a. O. S. 18—20; Lehmann, Urkundliche Geschichte der Grafschaft Hanau-Lichtenberg, 1863, 2. Bd. Stammtafel Nr. 4.)

Von diesen können wiederum der Zeit nach nur die drei Söhne Philipps II. in Betracht kommen: Philipp III., Ludwig und Reinhard. Philipp III. hat sich 1505 mit Sibylle, der Tochter Christophs I. von Baden, vermählt. Als sein Verlobungsbild dürfen wir aber das Liebespaar keinesfalls deuten. Dagegen spricht das Fehlen des badischen Wappens ebenso sehr wie ein erhaltenes, beglaubigtes Bild der Sibylle (Abb. in der Festschrift 35), das eine völlig andere Gestalt zeigt. Auch von Philipps zweitem Bruder Reinhard, der allenfalls noch in Frage kommen könnte, haben wir ein Abbild in einer guten Medaille aus der Zeit des Bauernkrieges (1525) (vgl. Suchier, Die Münzen der Grafen von Hanau, 1897, S. 45; Abb. ebend. Taf. VI, 176), deren harte Züge mit dem energischen, zusammengepreßten Mund sehr mit der Zartheit und Milde unseres Jünglings kontrastieren. Nun bleibt allein noch der zweite Sohn Philipps II., Ludwig, übrig, und von ihm glaube ich in der Tat, daß wir ihn mit dem Jüngling des Gothaer Bildes identifizieren dürfen.

Dieses auf dem Wege der Exklusion gewonnene Resultat findet eine bedeutsame Unterstützung in dem, was wir über das Leben des Grafen Ludwig von Hanau-Lichtenberg wissen. In der an menschlich Anziehendem nicht eben reichen Geschichte seines Hauses tritt er als eine ziemlich klar umrissene Gestalt hervor. Er »scheint viele Eigenheiten besessen zu haben und in seinen Entschließungen etwas rasch gewesen zu sein«, so urteilt über ihn Lehmann, welcher auf Grund der im Darmstädter Haus- und Kabinettsarchive aufbewahrten Urkunden eine fleißige Geschichte der Elsässer Grafschaft geschrieben hat. Ludwig ist am 5. Oktober 1487 geboren (Wegener, a. a. O. S. 78; Suchier, a. a. O. S. 19; Lehmann, a. a. O. 2. Bd. Stammtafel Nr. 4 und Behr, a. a. O. S. 51 geben den 4. Oktober an). Danach müßte sein Bild gegen 1507 gemalt sein, wogegen sich wohl nichts einwenden läßt. Um eine Teilung der Grafschaft oder Unfrieden in der Familie zu verhüten, ließ Philipp II. in seiner letzten Krankheit 1503 von seinen Söhnen Philipp und Ludwig sich feierlich versprechen, »wesse der berurte Ire hre vatter zwuschen Ine den gebrudern der Herschafft Hanawe vnd Lichtenbergs halben, thu setzen ordenn vnd machen, vnd Besunder vmb gemeynes Nutzs willen, domidde bede Herschafften nit zertrent oder In eynchen verdurplichen schaden, Auch zwuschen Ine den gebrudern solicher Herschafft halber nit eynicher zwytracht oder widderwille erwuchse«, solchem allem wollten sie, mit Verzicht auf ihre Rechte u. s. w., treu und gewissenhaft nachkommen (Lehmann, a. a. O. 2. Bd. S. 433). Nach dem 1504 erfolgten Tode ihres Vaters einigten sich die Söhne durch Abkommen vom 22. November 1505 dahin, daß Philipp (III.) als einziger regierender Herr die Grafschaft erhalten solle, wogegen er seine Brüder, die von allen

Ansprüchen an väterliches und mütterliches Erbe abstanden und Domherrnstellen in Straßburg erhalten sollten, durch eine angemessene Apanage entschädigte. — Sodann wissen wir aus dem Leben des Grafen Ludwig, daß er in Beziehungen zu einer Frau getreten ist. Wer sie gewesen, wann er in Beziehungen zu ihr trat, ist unbekannt; da Ludwig nach den Quellen in ehelosem Stande starb, kann jene Verbindung auch nicht die Form einer morganatischen Ehe angenommen haben. Dem Liebesbunde ist ein Sohn entsprossen, Gaspar von Hanau (Behr, a. a. O. S. 51; Suchier, a. a. O, S. 19). Diese beglaubigte Tatsache kann uns berechtigen, in dem Gothaer Liebespaar ein Bild des Grafen Ludwig und seiner Geliebten zu sehen. Man darf sich nicht darüber wundern, daß der Jüngling in ausgesprochen weltlicher Tracht dargestellt ist, die ihm als Domherrn doch schlecht anstünde. Wir wissen ja nicht bestimmt, wann er in den geistlichen Stand eintrat. 1505 war er noch Laie, und das päpstliche Dekret, das seinem Bruder Reinhard den Dispens erteilt, trotz seiner Jugend Domherr zu werden, ist erst von 1507 datiert. So könnte das Bild ganz gut entstanden sein, ehe Ludwig mit der geistlichen Würde bekleidet wurde. Aber selbst als Domherr kann er sich auch wohl im weltlichen Gewand haben malen lassen; bedeutete ihm doch seine Würde nur eine Pfründe, kein Amt. Er muß großen Sinn für kostbare, mondäne Kleidung gehabt haben, denn in dem Erbteilungsvertrag von 1505 bedingt er sich ausdrücklich von seinem Bruder aus dem Nachlasse des Vaters einen »Perlinhut«, 10 Lot Perlen und die schwarze sammtne, mit Gold verbrämte »Schauben« (Lehmann, a. a. O. 2. Bd. S. 437). — Ludwig ist dem geistlichen Stande nicht treu geblieben. 1513 gab er seine Präbende auf, um Land und Leute zu regieren. Vielleicht hat ihn der Gedanke an seinen Sohn zu diesem Schritt bewogen. Philipp III. räumte ihm, »wiewol ers nit schuldig gewest«, gegen sein Leibgeding im April 1513 einen beträchtlichen Teil der hanau-lichtenbergischen Besitzungen ein. Aber Ludwig regierte nur anderthalb Jahre lang, dann tauschte er den Landbesitz wieder gegen sein früheres Leibgeding um, »dieweyll wir in zeyt der anderthalb Jhar befunden, das die berurten graff- vnnd herschafften nutzbarlicher vnnd fruchtbarlicher durch ein person geregirt werden mogen, dan das sie getheylt seyen«. Er muß ein schlechter Wirtschafter gewesen sein, denn die Hauptbedingung dieses Vertrags war: »das vnnser bruder Graue Philipps one allen vnsern costen vnd schaden ausrichten vnnd bezalen soll alle versessen zinss, dienstlon vnnd schulden, so wir die zeytt der anderthalb Jar schuldig worden vnnd gemacht« (Lehmann, a. a. O. 2. Bd. S. 442—444). Er ist am 3. Dezember 1553 zu Willstatt gestorben und wurde in der Kirche zu Neuweiler beigesetzt (Wegener, a. a. O. S. 78; Behr, a. a. O.

S. 51; Suchier, a. a. O. S. 19; Lehmann, a. a. O. 2. Bd. Stammtafel Nr. 4 gibt wohl irrtümlich 1543 als Todesjahr). Das Geschlecht seines Sohnes Gaspar ist 1602 erloschen (Behr, a. a. O. S. 51; Suchier, a. a. O. S. 19).

Die ausführliche Inschrift der Spruchbänder, die wohl zu einer richtigen Erklärung des Inhalts der Darstellung hätte führen können, scheint im Gegenteil eine Quelle der Verwirrung geworden zu sein. Ihr bekannter Wortlaut ist dieser:

Sie spricht:

Sye · hat · uch · nyt · gantz · veracht ·
Dye · üch · dasz · schnürlin · hat · gemacht .

Er spricht:

Un · byllich · het · Sye · esz · gedan ·
want · Ich · han · esz · sye · genissen lan ·

Lehmann in seinem Buche über das Bildnis bei den altdeutschen Meistern (S. 86) übersetzt sie so:

Sie: Sie hielt Euch doch ein wenig wert,
Die Euch das Schnürlein hat verehrt.

Er: Und billig hat sie es getan,
Hat sie doch selbst die Freude dran.

Bock sieht darin ein schalkhaftes Liebesgeflüster (Die Werke des Mathias Grünewald, 1904, S. 72). Schubring hat sich wohl durch eine falsche Deutung der Worte zu seiner Auffassung einer Courtisanenszene verleiten lassen. Scheibler weist mit vollem Recht die häßliche Mißdeutung des genießen lassens in obszönem Sinn zurück, aber auch seine Deutung, nach der der Jüngling dem Mädchen sagt, mit Recht habe sie ihm das Schnürlein gearbeitet, denn er habe ihr ja schon vorher ein Geschenk, das Armband nämlich, gegeben; auch diese Deutung kann ich nicht sehr sinnig finden. Das ganze Rätsel löst sich, sobald man genau auf den Wortlaut achtet. »Sie hat Euch nicht ganz verachtet, die Euch das Schnürlein hat gemacht« sagt sie, und er antwortet ihr: »Und billig hätte sie es getan, denn ich habe es sie genießen lassen.« Was hätte sie billig getan? Ihm das Schnürlein gemacht? Nein! Denn das hat sie ihm ja wirklich gemacht. Das »es« kann sich zweifellos nur auf den Vordersatz ihrer Rede beziehen und der Sinn kann nur sein: sie hätte das Recht dazu gehabt, ihn zu verachten. Weil er es sie hat genießen lassen. Wiederum kann das »es« nichts anderes bedeuten: er hat sie früher seine Verachtung genießen lassen. Mit dieser Deutung, die nicht ein Produkt der Phantasie, sondern der strengen Worterklärung ist, scheint mir der Sinn des Bildes vollkommen klargestellt. Welcher konkrete

Vorgang zugrunde liegt, das vermag und braucht man auch gar nicht in Erfahrung zu bringen; doch erinnern wir uns immerhin daran, daß der Jüngling aus gräflichem Hause und das Mädchen eine Wappenlose, Bürgerliche ist. Jedenfalls aber spricht aus den schlichten Reimen des Zwiegesprächs, die der Liebende auf sein Bild setzen ließ, nicht die zweideutige Sprache eines Lüstlings, auch nicht ein schalkhaftes Scherzwort, sondern ernst genug die Sprache der Reue und der Versöhnung in der Liebe. Das hätte schon der Ausdruck der Gesichter lehren können, in denen nichts Leichtes, Tändelndes, sondern ein stiller, fast schwermütiger Ernst uns erscheint. Es liegt ein Menschenschicksal in diesem Bilde.

Noch weniger wo möglich als über den Gegenstand des Bildes hat man sich über seinen Meister einigen können. Scheibler gab seiner Zeit der Vermutung Raum, daß es von der Hand Schüchlins stamme, und wenn er auch heute das nicht mehr aufrecht erhält, so scheint es ihm doch dem Kolorit nach am meisten an jenen erinnernd. Flechsig hat in seinem Aufsatz über den Meister des Hausbuchs als Maler (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 8. Jahrg. S. 9 und 15—17) das Bild in Gotha geradezu zum Ausgangspunkt seiner Forschungen über die Werke dieses Meisters gemacht, ohne durch anderes als ziemlich oberflächliche sachliche Übereinstimmungen dazu berechtigt zu sein. Wie sehr man sich aber hüten muß, dem Hausbuchmeister lediglich auf inhaltliche Übereinstimmung hin Gemälde zuzuschreiben, zeigt das Beispiel der Nürnberger Allegorie des Lebens und des Todes, die ihm ja auch gelegentlich einmal zugesprochen worden ist. Die Ansicht Flechsigs wurde dann auch von Lehrs zurückgewiesen (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, 20. Bd. S. 174). Thode, der die Urheberschaft des Hausbuchmeisters ebenfalls für ausgeschlossen hält, sieht darin das Werk eines mittelrheinischen Meisters, von dem ein Altar in Aschaffenburg mit der Geburt Christi als Mittelbild herrühre und der der unmittelbare Vorgänger und Lehrer Grünewalds gewesen sei (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml. 21. Bd. S. 133f.). Eine Bestätigung dieser Ansicht findet er darin, daß es für die Grafen von Hanau, also für die Nachbarstadt von Aschaffenburg ausgeführt sei. Aber gerade dieses Argument scheint mir nicht mehr aufrecht zu erhalten, denn wen auch immer das Bild darstellen möge, für Hanau kann es doch wohl nicht gemalt worden sein. Schließlich hat Bock in seinem interessanten Versuche, einen beträchtlichen Teil der erhaltenen altdeutschen Gemälde und Zeichnungen dem Oeuvre Grünewalds einzureihen, sich auch das Gothaer Liebespaar nicht entgehen lassen (Die Werke des Mathias Grünewald, 1904, S. 71—73). »Grünewald und kein anderer hat das Bild gemalt«. Vielleicht kann ihm hierin nicht jeder folgen, wenn er sich dann auch von ihm »den

Vorwurf gefallen lassen muß, auf einem veralteten Standpunkt zu stehen« (a. a. O. S. 3).

Ich muß bekennen, daß mir von allen angeführten Ansichten diejenige Scheiblers am meisten zusagt. Allerdings glaube ich nicht an die Urheberschaft Schüchlins, ja nicht einmal an einen direkten Schulzusammenhang mit ihm. Aber ich glaube, daß das Gothaer Bild auf demselben Boden erwachsen ist wie die Außenseiten des Tiefenbronner Hochaltars: auf dem Boden der oberrheinischen Kunst. Bei unserer noch sehr unvollkommenen Kenntnis vom Entwicklungsgang der oberrheinischen Malerei läßt sich diese Ansicht einstweilen stilkritisch noch kaum begründen. Aber wenn meine Deutung des Dargestellten richtig ist, dann ist das Bild jedenfalls am Oberrhein entstanden. Durch den erwähnten Erbteilungsvertrag vom 22. November 1505 erhielt Graf Ludwig den Gebrauch des den Grafen von Hanau-Lichtenberg gehörigen Hofes in Straßburg zugestanden, damit er daselbst als Domherr residiere (Lehmann, a. a. O. 2. Bd. S. 437). Auch in der kurzen Zeit seiner selbständigen Regierung, die für die Entstehung unseres Bildes kaum mehr in Betracht kommt, kann seine Residenz nur im Elsaß selbst gelegen haben, denn seine Besitzungen erstreckten sich nicht darüber hinaus; wahrscheinlich war es die Stadt Neuweiler, der bedeutendste ihm gehörende Ort, wo er auch begraben wurde. Ist aber das Bild, wie ich vermute, in Straßburg gemalt worden, warum sollten wir da Bedenken tragen, es einem uns noch unbekannten Straßburger Künstler aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zuzuschreiben? Wohl könnte der Hausbuchmeister ebensogut wie Grünewald um jene Zeit in Straßburg gewesen sein, aber die Übereinstimmungen mit ihnen müßten doch wohl schlagender sein, um uns zu veranlassen, diesen nächstliegenden Gedanken aufzugeben. Darin darf uns auch der Umstand nicht beirren, daß wir bisher noch kein anderes Werk dieses zarten und poetischen deutschen Meisters aufweisen können. Wissen wir doch aus Bühelers Chronik auf das Jahr 1529: es haben die Herren von Straßburg erkannt, »daß man alle Altär, taufstein, bilder und crucifix solle in allen Kirchen hinwegbrechen, wie daß auch solches geschehen« (Janitschek, Geschichte der Deutschen Malerei S. 244). Auch als der Meister eines Werkes wird der Maler des Gothaer Liebespaares unter den Größten seiner Zeit seine Stelle einnehmen.

Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers.

Von **Paul Kalkoff.**

3. Albrecht Dürer, Sebastian Brant und Konrad Peutinger in Antwerpen im Sommer 1520.[1])

Nachdem der neugewählte Kaiser Karl V. am 1. Juni 1520 in Vlissingen gelandet war, um im Herbst zu seiner Krönung und Abhaltung des ersten Reichstags auf deutschem Boden zu erscheinen, vergingen noch mehrere Wochen, ehe die deutschen Fürsten oder ihre Vertreter, sowie die Botschaften der Reichsstädte, die ihn zu seiner Wahl beglückwünschen und Bestätigungen ihrer Freiheiten erbitten wollten, an seinem Hoflager eintreffen konnten. Erst als er von einer Begegnung mit Heinrich VIII. am 11.—14. Juli aus Calais zurückkehrte, wurden zunächst in Brügge, wo er vom 24.—29. Juli weilte, und sodann in Gent, wohin der Monarch den 30. übersiedelte, um am 7. August nach Brüssel auf-

---

[1]) Vgl. Bd. XX, 443ff. und XXVII, 346ff. dieser Zeitschr. — Zu der folgenden Untersuchung wurde ich angeregt durch Herrn Museumsdirektor Dr. J. Janitsch, der in einer im Kupferstichkabinett zu Berlin aufbewahrten Zeichnung des Skizzenbuchs der niederländischen Reise (Lippmann Nr. 63) das Porträt Seb. Brants erkannt hatte und den ihm zufallenden Teil des Beweises unter Wiedergabe der übrigen Bildnisse im Jahrbuch der Kgl. Pr. Kunstsammlungen veröffentlicht.

Nebenbei sei bemerkt, daß ich den Grund nachweisen zu können glaube, warum der Erzbischof Albrecht von Mainz das zweite ihm von Dürer 1523 übersandte Porträt so kühl aufgenommen hat, daß er, wie Dürer in seinem Schreiben vom 4. September (Lange-Fuhse S. 69) klagte, dessen in seiner Antwort nicht einmal Erwähnung getan hatte, so daß der Künstler fürchtete, das »Conterfet« möchte ihm »vielleicht nit gefällig sein«. Nun hatte sich aber der Kurfürst schon Ende 1520 um eine Änderung seines zuvor von einem schmählich abgesetzten Kardinal geführten Titels bemüht und den Papst gebeten, die Titelkirche S. Petri ad vincula als »apud Germanos celebratior et potioris nominis« eintauschen zu dürfen, die ihm denn auch am 3. Januar 1521 feierlich verliehen wurde (vgl. die Akten zu meiner Arbeit über »die Beziehungen der Hohenzollern zur Kurie« usw. in »Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken«, Rom 1906). Nun aber hatte Dürer unter seinem »großen Kardinal« — gewiß zum schweren Ärger des eitlen Herrn — einfach die Legende des Kupferstichs von 1519 mit dem fatalen Titel von S. Chrysogonus wiederholt und auch gleich 500 Abzüge gemacht und eingesandt, so daß das Übel auch nicht durch eine Korrektur der Platte wieder gutzumachen war.



zubrechen, die feierlichen Empfänge abgehalten.[2]) Die Gesandten von Augsburg wurden schon in Brügge gehört; auch Nürnberg und Metz wurden von dem englischen Gesandten als hier vertreten erwähnt, und am 6. August meldet er:

»Gesandte von Worms, Speier und Straßburg sind auch hierher gekommen, um alle ihre Macht zur Erhaltung der kaiserlichen Würde anzubieten.«

Die Stadt Straßburg hatte diese Botschaft gründlich vorbereitet. Schon im Januar hatte ein Ausschuß des Rates unter Anleitung des in den Geschäften der Stadt ergrauten Stadtschreibers und bewährten Rechtsgelehrten Dr. Sebastian Brant die Privilegien nachgeprüft und die Wünsche der Stadt in betreff einer Erweiterung derselben festgestellt. Da der weltkundige Dichter am Hofe des verstorbenen Kaisers in hohem Ansehen gestanden hatte, auch von ihm mit der einträglichen Würde eines Pfalzgrafen des heiligen Reichs (comes sacri palatii) ausgezeichnet worden war, so war es selbstverständlich, daß er auch dem Enkel Maximilians I. gegenüber die Stadt vertreten und das Wort führen mußte.

Einige Angaben über die Dauer dieser Reise glaubte man bisher einem 1870 beim Brande der Stadtbibliothek Straßburgs vernichteten Geschichtswerke des Dichters und Stadtschreibers, seinen sogenannten »Annalen« zu verdanken, die A. W. Strobel in einer seiner Ausgabe des Narrenschiffs vorausgeschickten Lebensbeschreibung verwertet hatte.[3]) Neuerdings hat nun L. Dacheux gezeigt, daß es sich hier vielmehr um das großartig angelegte Werk einer Straßburger Chronik handelt, das in den uns interessierenden Teilen auf einem von Jakob Wencker hergestellten Auszug aus den Ratsprotokollen und einigen Notizen aus den »Gedenk-

[2]) Die von Chr. Fr. Stälin (Aufenthaltsorte Karls V.) in den Forschungen zur Deutschen Gesch. V, S. 567 ff. gegebene Zusammenstellung beruht auf älteren Werken und ist unzureichend; sie wird schon wesentlich vervollständigt durch das Journal des voyages de Charles-Quint von J. de Vandenesse bei Gachard, Collection des voyages des Souverains des Pays-Bas, Brüssel 1874, II, p. 27. Die genauesten Daten aber finden sich in den Depeschen der englischen oder der venetianischen Botschafter, im vorliegenden Falle in denen des englischen Gesandten Spinelli vom 27. Juli und 6. August. J. S. Brewer, Letters and Papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VIII. (London 1867) vol. III, Nr. 925 p. 339—341 und Appendix Nr. 8 p. 1563 sq. Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Reihe, Band II (Gotha 1896); Einleitung von J. Bernays, S. 72.

[3]) Bibliothek der gesamten deutschen Nationalliteratur XVII. Das Narrenschiff. Quedlinburg und Leipzig 1839, S. 32 f. Hier auch die Grabschrift Brants mit Angabe seiner Titel und Würden. Auf Strobel gehen die Mitteilungen aller andern Forscher zurück, so Charles Schmidt, Histoire littéraire de l'Alsace, Paris 1879, I, p. 235, 250 sq. mit der Feststellung des Untergangs der »Annalen«, K. Gödeke u. a.



büchlein« Brants beruht.[4]) Da hier die bisher bekannten Daten noch einige Ergänzung erfahren, so ist es bei Heranziehung einer zweiten von Brant selbst herrührenden Quelle möglich, seine Gesandtschaftsreise dem zeitlichen Verlauf nach genau festzulegen und auch über seine in den Niederlanden angeknüpften Beziehungen manches zu gewinnen.

Das von Karl V. am 12. April von Santjago aus erlassene Rundschreiben an alle Stände des Reichs, in dem er sie ersuchte, für eine glückliche Überfahrt nach Deutschland Bittgänge abhalten zu lassen,[5]) wurde in Straßburg am 7. Mai verlesen und gewissenhaft befolgt.[6])

Zwei Monate später konnte man den Dankgottesdienst für die Erhörung dieser Gebete abhalten, und an demselben Tage war es auch schon beschlossene Sache, daß nunmehr die von Dr. Brant anzuführende Botschaft sich auf den Weg machen müsse.

Denn schon hatte der betriebsame Geschäftsmann Mittel und Wege ins Auge gefaßt, um auch für sich einen erwünschten Vorteil bei dieser Hofreise zu erlangen. Ähnlich wie Dürer bei der neuen Regierung die Anerkennung seines durch umfangreiche Arbeiten für den verstorbenen Kaiser redlich erworbenen Leibgedinges zu erwirken hoffte, wollte auch Brant unter Berufung auf seine im Verlauf von »dreißig Jahren« dem Ahnherrn Karls V. erwiesenen Dienste einen ihm vor Jahren verliehenen »Bestallbrief« über jährlich 50 Gulden rhein. Dienstgelds, den ihm Maximilian bei einer Abschiedsaudienz in Innsbruck [1505] verliehen, aber höchstwahrscheinlich nie [jedenfalls bis 1517 nicht] honoriert hatte, geltend machen. Maximilian hatte ihn damals beauftragt, »das löblich herkommen und Wesen« der römischen Kaiser Titus und Trajanus zu beschreiben und ihm dann durch einen Brief mit eigener Unterschrift und mit Instruktion seines »allergeheimsten Sekretärs«, des Reichsvizekanzlers Nikolaus Ziegler, befohlen, für den mit Vergünstigung Papst Julius' II. aufgestellten Heiligenkatalog und Kalendarium von etwa 130 Mannen, Frauen und Jungfrauen aus dem »Ursprung und Zugewandtschaft des Hauses Österreich« nun noch Antiphonien (»Antiphen«) unter Benutzung der Legenden über das Leben dieser Heiligen, auch dazu

---

4) L. Dacheux, La Chronique strasbourgeoise de J. Trausch et de Jean Wencker. VI. Annales de Sébastien Brant: Jac. Wencker, Extractus ex protocollis Dom. XXI vulgo Sebastian Brants Annalen. In den Mitteilungen der Gesellschaft für Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler im Elsaß (Bulletin de la société etc.) II. Folge, XV. Bd. (Straßburg 1892), S. 209 ff. und XIX. Bd. (1899), S. 33 ff. (Auszüge des Bibliothekars Jung aus den Protokollen der XXI für die Jahre 1517—36); hier S. 44 die Mitteilung, daß Ende Januar schon ein »Auszug der Freiheiten der Stadt« geprüft wurde, um bei dem neuen König deren Konfirmation zu erlangen.

5) Reichstagsakten II, S. 65 f.

6) Dacheux, a. a. O. XIX, S. 44, Nr. 4400.

passende »Versikel und Kollekten« in »neufränkischer Form und Vergriff« zu verfassen. Brant hatte sich dieser Aufgabe unterzogen und dem Kaiser durch dessen gelehrten Berater und Mitarbeiter am Heiligenkalender, den Freiburger Historiker Dr. Jakob Mennlin (Mennel, Manlius) eine Probe zugehen lassen.7) Noch ehe das Werk ganz vollbracht war, hatte ihn der Kaiser aufgefordert, die Abstammung des Geschlechtes der Habsburger von Noah her mit Fleiß zu untersuchen;8) und auch dieser »schweren und bürdlichen Arbeit« hatte sich Brant schon unterzogen, aber »bald darauf« starb der Kaiser.

Diese ganze Erzählung zeigt ja nun klärlich, zu welchem Zweck der greise Literat jetzt sein Manuskript mit den Historien der beiden römischen Kaiser hervorsuchte; auch war es recht geschickt angelegt, wenn er die geplante Huldigungsgabe durch ein Widmungsschreiben seines Sohnes Onufrius, der den alten und wohl schon etwas gebrechlichen Herrn Stadtschreiber auf der beschwerlichen Fahrt begleiten sollte,9) einleitete: so ließ sich die Erinnerung an jene finanziellen Ansprüche ungezwungener vorbringen, und zugleich wurde der Sohn in angemessener Weise dem Herrscher vorgestellt. Diese »Vorred Onophrii Brandt, Burgers zu Straßburg in die Beschreybung der Tugenden beyder römischen Kaiser Tyti und Trajani« an »Herrn Carolen, ... namens den fünfften, erwölten Römischen Künig und baldkünftigen Kaiser« klingt dann aus in die übliche überschwengliche Beglückwünschung und schließt mit der feierlichen Datierung:

»Datum auf den zehenden Tag Junii, als die fröhliche und von Gott ... fürgesehene Meerüberfahrt und Ankunft des Kaisers gon Gändt in Flandern mit hoher Freude in die Stadt Straßburg verkündet und

---

7) Nach Obigem dürfte denn doch der die Heiligen betr. Brief v. 17. Dez. 1517 an Villinger mit der Beziehung auf den 1505 verliehenen »Bestellbrief« über »järlich L guldin«, von Brant und nicht von Manlius herrühren. Ergänzung zu Laschitzer, die Heiligen . . . im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des . . . Kaiserhauses IV, S. 71, 77—79, 86 u. V, S. 220f. H. Ulmann, Kaiser Maximilian I., II. Bd. (Stuttgart 1891) S. 727, 751f. Wenn hier S. 752 gesagt wird, daß für die Heiligenbilder Manlius die erzählende Grundlage beschaffte, während andere Gelehrte, »nicht aber S. Brant« Zensur übten, so dürfte es nicht überflüssig sein, die dem Straßburger Dichter zugeteilte Aufgabe nach seinen eigenen Mitteilungen festzustellen. — Das »new frâmische form« im Drucke ist nach dem mhd. vrenkisch, vrensch zu deuten.

8) Vgl. dazu Ulmann, a. a. O. S. 751.

9) Brant starb am 10. Mai 1521 im vierundsechzigsten Lebensjahre. — Am 14. Juli wurde über die Vertretung seines Sohnes in der Verwaltung des Pfennigturms Beschluß gefaßt (als der doctor sin sun mit ime zum künig genomen) Dacheux, a. a. O. XV, Nr. 3453. Ob der Besitz des Hauses zum Nesselbach als kaiserlichen Lehens (vgl. Nr. 3456 zum 27. April 1521), das dann auf Onufrius Brant überging (ebenda zum 10. Juni) mit jenem Bestallbrief zusammenhängen mag?



gehört, auch mit zierlicher und andechtiger Procession und Lobsagung ... celebriert und begangen worden ist. Anno 1520.«

Die von Strobel a. a. O. aufbewahrte Stelle aus Brants Notizen gestattete nun noch keinen genauen Schluß auf die Zeit des Beginns der Reise; es heißt da:

»Ab isto tempore usque Simphoriani (also bis zum Feste der Märtyrer Timotheus und Symphorianus am 22. August) absens fui, missus Gandavum ad Caes. Maiestatem. Redii sanus et incolumis, gratiam Caesaris adeptus ex congratulatione« ...

Im Auszuge Wenckers lautet der Satz vollständiger: quae in chronica nostra habetur. Laus deo optimo maximo. 5ª post Johannis vigilia Petri et Pauli 1520[10]). Letzteres Datum, der 28. Juni, dürfte nun von dem Bearbeiter zur Erläuterung des im Eingang enthaltenen Hinweises nachgetragen worden sein und also die Abreise der Botschaft zeitlich bestimmen.[11])

Zweifellos sind nun die Herren, wohl schon in Gesellschaft derer von Worms und Speier, zum mindesten von Mainz abwärts bis Köln bequem und schnell zu Schiffe gereist,[12]) und so kamen sie wohl spätestens nach vierzehn Tagen auf der großen Handelsstraße von Köln her nach Antwerpen und also zu einer Zeit, als eben der Kaiser mit dem gesamten Hofe zu feierlicher Begegnung mit König Heinrich VIII. und Wolsey in Calais weilte.

Auffällig ist es nun, was weiterhin seine Erklärung finden wird, daß die Straßburger Gesandten sich nicht zugleich mit den Augsburgern und Nürnbergern schon in Brügge ihres Auftrags entledigten, zumal ihnen so die großartigen Festlichkeiten entgingen, mit denen der junge Kaiser hier empfangen wurde. Zur Kennzeichnung des geselligen Kreises, der sich hier schon gebildet hatte und in dessen Mitte dann in Antwerpen zu einer Begegnung Brants mit Albrecht Dürer sich reichliche Gelegenheit finden mußte, empfiehlt es sich aber, zunächst

---

[10]) L. Dacheux in den Mitteil. der Ges. usw. Bd. XV, S. 242, Nr. 3453.

[11]) Auch abgesehen von der Nachricht des englischen Gesandten kann also der erste Aufenthalt Karls V. in Gent vom 6. bis 10. Juni hier nicht in Betracht kommen.

[12]) Die Augsburger Gesandtschaft, bestehend aus neun Personen mit neun Pferden unter dem Altbürgermeister Georg Langenmantel und dem berühmten Stadtschreiber Dr. Konrad Peutinger verrechnete außer der Zehrung für Mann und Pferd und Fuhrlohn für einen sie begleitenden Fuhrmann »auch fur schefflon von Mentz gen Köln und herrader«. Die beiden Repräsentanten wurden zugleich mit »burgermeister Hansen Imhof von Nürmberg« am 1. September in Augsburg mit dem üblichen Geschenk an Rheinfall und Malvasier empfangen. (Stadtarchiv von Augsburg, Baumeisterrechnung von 1520 S. 36ª, 44ª.)

einige bisher noch nicht kombinierte Quellen über die Tage von Brügge heranzuziehen.

Da erzählt denn der bekannte Straßburger Prediger und Geschichtschreiber Kaspar Hedio in seiner lateinisch wie deutsch vielfach gedruckten »Chronik des Abtes von Ursberg« und zwar in der als Paralipomena bezeichneten Fortsetzung,[13]) deren auf die Niederlande bezügliche, sehr wertvolle Angaben er von dem später als Glaubensflüchtling in Straßburg weilenden Gerhard Geldenhauer (Noviomagus, von Nymwegen) erhalten hat, der damals als Sekretär des Bischofs von Utrecht, Philipp von Burgund, schon seit dem 27. Juni sich am Hofe[14]) aufhielt:

»Durch eine vom Pfalzgrafen Friedrich geführte Gesandtschaft berufen, landete Karl V. im Jahre 1520 in Flandern; im Gefolge des Königs befanden sich die gelehrtesten Männer, Erasmus, Hutten, der geheime Rat des Kaisers Aloisius Marliano,[15]) Joh. Ludovico Vives [ein spanischer Humanist und vertrauter Korrespondent des Erasmus] und Georg Haloinus. Der Kaiser kam bei tiefer Nacht[16]) nach Brügge unter großem Jubel der Zuschauer. Sein Bruder Ferdinand und der Kardinal [Wilhelm] von Croy, [Erzbischof von Toledo, ein dem Erzherzog gleichaltriger junger Herr] ritten ihm voraus, die Kaisertochter Margareta folgte ihm. Am nächsten Tage wurde das Fest des heiligen Jakob [25. Juli], des Schutzpatrons der spanischen Reiche, mit großer Feierlichkeit begangen, wobei der Bischof von Cordova [Alonso Manrique] die Messe las. Der hochgelehrte Doktor Thomas Morus hatte eine Botschaft an die deutschen Kaufleute auszurichten; auch waren in Brügge Gesandte von Venedig, Köln, Nürnberg und Lübeck, Herzog Heinrich von Braunschweig und Gesandte des Herzogs von Lüneburg und des

[13]) Casp. Hedio, Chronicon abbatis Urspergensis ... Paralipomena rerum memorabilium. Straßburg 1537 fol., p. 476. In den Arbeiten von J. Prinsen, Gerardus Geldenhauer Noviomagus, 'sGravenhage 1898, und Collectanea van Ger. Geld. N. (Werken uitg. door het hist. Genootschap te Utrecht III. Ser. Nr. 16) Amsterdam 1901 sind die ersten aus den Coll. G.s in die Paralip. übergegangenen und uns so erhaltenen Stücke nicht nachgewiesen worden. — G. de Halewyn (Halluin) auf Schloß Comines in Flandern (1536 †), gelehrter Freund des Erasmus. Biogr. nationale ... de Belgique VIII, 628.

[14]) Brewer a. a. O. III, p. 317.

[15]) Mit dem Sekretär dieses aus Mailand stammenden Bischofs von Tuy, dem auch mit Erasmus befreundeten Augustin Scarpinello, dem »Meister Augustin Lumbarth« des niederländischen Tagebuchs, wurde Dürer in Antwerpen bekannt. Vgl. meinen Nachweis in Repert. f. Kunstwissensch. XXVII, S. 347, Anm. 3.

[16]) Der englische Gesandte Spinelli suchte den Kaiser schon einige Tage vorher in der Nähe der Stadt auf (Collect. des voy. II, p. 28) und berichtet dann: »Der Kaiser will heute Abend mit großem Pomp und großem Gefolge von deutschen und niederländischen Edelleuten und Gesandten einziehen«; der Anfang der Depesche wurde also am 24. niedergeschrieben. Brewer a. a. O. S. 339.



Landgrafen von Hessen, endlich Konrad Peutinger anwesend. Am Montag nach Jakobi [30. Juli] brach der Kaiser nach Gent auf.« (Es folgt noch ein abfälliger Bericht über eine vom Beichtvater des Kaisers, dem französischen Franziskaner Jean Glapion, in Brügge gehaltene Predigt).

»Später [am 23. September] wurde der Kaiser von den Antwerpenern mit höchster Pracht (summo cum triumpho) empfangen, wie es ja Petrus Ägidius beschrieben hat. Auch von den Bürgern und dem Bischof von Lüttich, Eberhard von der Mark, wurde er [am 11. Oktober] ehrenvoll aufgenommen«.[17])

Der berühmte Augsburger Gelehrte wurde nun hier in Brügge schon am 26. Juli vom Kaiser empfangen und durfte ihn mit einer sauber ausgearbeiteten Rede begrüßen, in der er in gedrängter Übersicht die Ahnen Karls V. aus den Häusern von Österreich, Spanien und Burgund vorführte, den Tod Maximilians beklagte und den Hoffnungen Deutschlands auf die Tugenden des jugendlichen Nachfolgers Ausdruck gab; am Schlusse ließ er in der Aufforderung, dem Reiche die Ruhe wiederzugeben und die Friedensstörer zur Ordnung zu bringen (a tumultuosis sedet ac cuncta ... ad tranquillitatem redigat) die besonderen Wünsche der Städte durchklingen, die er deutlich genug erläuterte, wenn er von Rudolf von Habsburg rühmte, wie er durch Vernichtung der Räuber und Wegelagerer in Deutschland friedliche Zustände geschaffen habe.[18])

---

[17]) Der nächste Abschnitt der Chronik, der Bericht über die Krönung in Aachen, findet sich dann wörtlich in den ihrem Eingange nach nicht vollständig erhaltenen Collectanea Geldenhauers. Prinsen, Coll. S. 1. — Gesandtschaften von Köln, Lübeck und Hessen werden in den Reichstagsakten II, S. 72f. nicht nachgewiesen.

[18]) Celeberrimi viri, D. Chonra|di Peutingeri, Augustani, Juris utriusque | Doctoris et Oratoris Disertissimi Oratio | pro sacrosancti Romani imperii Civi|tate Augusta Vindelicorum, Imp. | Caes. Charolo semper | Aug. Brugis in Comitatu | Flandrensi pronunciata. | — Eiusdem Epistola olim scripta ad Reue|rendissimum in Christo Patrem et | Dominum, D. Bernhardinum | Caruasalum [sic!] Episcopum Tus|culanum, SS. Ro. Eccle|siae Cardinalem | S. Crucis, | Patriarcham hierosolymitanum. Randeinfassung mit Arabesken, in deren oberer Leiste zwei Bocksköpfe sich hervorheben. 8 Bl. 8°. Am Ende die Angabe des Druckorts Antwerpen in folgender Fassung: Simon Cocus et Gerhardus Nicolaus Ciues Anduerpienses commorantes in vico vulgariter nuncupato die Boxstege excudebant, Kalendis Maii, Anno supra Millesimum Quingentesimum, XXI°. (Nach dem Exemplar der Augsburger Stadtbibliothek; ausführlich erwähnt und danach die Gesandtschaft Peutingers in der Historia vitae ac meritorum Conradi Peutingeri Aug. von Jo. Georg Lotter, Lipsiae 1729, p. 18 sq. 50 sq. und kurz auch bei Fr. Roth, Augsburgs Reformationsgeschichte, 2. Aufl. S. 109 Anm. 30. — Simon Cock als Drucker von Erbauungsschriften in Antwerpen bei Hoop Scheffer, Gesch. der Reform. in den Niederlanden, Leipzig 1886, S. 39. — Das Datum der Audienz in der Überschrift Bl. 2ª: Oratio Chuonradi Peutinger ... apud Caesarem ... A. Sal. MDXX, VII. Kalendas Augusti Brugis ... habita.

Kein anderer als Peutinger war also der »weise Mann«, mit dem sich Spinelli in Brügge über die mutmaßliche Haltung des Reiches gegenüber den Forderungen und Plänen des Kaisers, der Romfahrt und der Reichssteuer unterhielt, wobei er auch zu hören bekam, daß man eine großartige Rüstung bewilligen werde, wenn der Kaiser gut Gericht im Reiche vollziehe; worauf der Engländer treffend erwiderte, daß in einer strengeren Handhabung der Justiz die deutschen Fürsten, die ja doch die Beschützer und Nährväter des Raubrittertums (the keppers and fydders [= feeders] of all robbers) seien, eine Beeinträchtigung ihrer schrankenlosen Freiheiten (excessive liberties) sehen würden. Der Doktor aber, der die Stimmung im Schwäbischen Bunde kannte, meinte, es seien ihrer mehr, die Justiz wünschten, als solche, die sie nicht wünschten. Auch die Kaufleute von Nürnberg versicherten, die Reichsstädte würden dem Kaiser gern eine ganz bedeutende Subsidie zahlen, wenn die Rechtspflege reformiert und die Räuber bestraft würden.[19])

Diese Rede Peutingers wurde nun einige Monate später von dem Sekretär des Antwerpener Schöffenrates, dem gelehrten Juristen und feinsinnigen Poeten, Magister Petrus Ägidius[20]), dem intimen Freunde des Erasmus, mit einer empfehlenden Vorrede als Muster einer von den niederländischen Gelehrten lange vernachlässigten rednerischen Gattung herausgegeben, und dabei der besonderen Verdienste des süddeutschen Kollegen um die Erforschung des Altertums (omnis antiqitatis indagatoris) gedacht.[21]) Außerdem aber hatte dieser seinem Antorfer Gast freunde noch ein anderes Prunkstück seiner politischen Rhetorik als Xenion übersandt, ein Schreiben, in dem sich Peutinger, unzweifelhaft im Auftrage Kaiser Maximilians, am 18. Dezember 1507[22]) an den im August aus Rom an den kaiserlichen Hof entsandten Legaten Bernhardin Carvajal[23]) wandte, um ihn und den Papst durch den mit großartigem Aufwand historischer Gelehrsamkeit geführten Nachweis der zahlreichen Verdienste der römischen Kaiser deutscher Nation um den heiligen Stuhl, den sie stets eifrig beschützt und gefördert hätten, zur

[19]) Brewer a. a. O. (Bericht vom 27. Juli).

[20]) Vgl. über »Meister Gielis« und seine Beziehungen zu Erasmus meine Untersuchungen »Zur Lebensgeschichte A. Dürers« im Repert. f. Kunstwisschaft XX (1897), S. 453, Anm. 38. XXVII (1904), S. 347, Anm. 3. S. 349, Anm. 6 und meine »Anfänge der Gegenreformation in den Niederlanden« (Schr. d. Vereins f. Ref.-G.). Halle 1903 und 1904. I, S. 56.

[21]) Bl. 1b: Petrus Aegidius ab actis curiae Andverpiensis lectoribus . . . S.

[22]) Ex Augusta Vind. XV. Kal. Januarii A. hum. Sal. M.D^{c}.VII. (Bl. Biiijb).

[23]) Zu seiner Sendung L. Pastor, Gesch. d. Päpste, III. Bd. (3. und 4. Aufl.) Freiburg 1899, S. 626 f.

Vornahme der damals von Max emsig betriebenen Kaiserkrönung zu bestimmen.[24])

Da beide Schriften erst am 1. Mai 1521 erschienen, so wird wohl Peutinger das zweite Stück, das sich so trefflich zur Veröffentlichung aus Anlaß der bevorstehenden Krönung eignete, im Sommer 1520 nicht bei sich gehabt haben; er ist aber offenbar an diese seine alten Beziehungen zu dem spanischen Kardinal, einem der merkwürdigsten Staatsmänner am Hofe Leos X., erinnert worden durch Erasmus, der damals ganz besondere Hoffnungen auf die von Carvajal bei den Beratungen über die Verdammungsbulle im Schoße des Kardinalskollegiums betätigte Opposition setzte und diese allzu optimistische Auffassung auch dem Wittenberger Reformator und seinem fürstlichen Beschützer suggeriert hatte.[25])

Wir sehen also, daß auch Peutinger, an den sich Erasmus bald darauf (am 9. November) von Köln aus mit einer bedeutsamen Aufforderung zur Unterstützung seiner kirchlichen Vermittlungspolitik wandte,[26]) zu diesem selbst und seinem Antwerpener Freundeskreise auf jener niederländischen Gesandtschaftsreise in nahe Beziehungen getreten ist; es liegt denn auch nahe, an ihn als die Mittelsperson zu denken, die den Straßburger Amtsgenossen im Hause des Ägidius in Antwerpen einführte, sofern nicht die alten Beziehungen des Elsässer Humanisten zu Erasmus schon dazu genügt haben sollten.

Der Straßburger Gesandte ist aber nun offenbar deswegen nicht schon in Brügge zugleich mit den Augsburgern vor dem Kaiser erschienen, weil seine mit einem so wichtigen persönlichen Anliegen verquickte literarische Huldigung[27]) noch nicht im Druck vollendet war.

[24]) Es sei als eine besondere Gunst der Caesares Germani zu betrachten, daß sie nur von den Päpsten, ab ipsis solis diademate et corona Augustali hactenus insigniri voluerunt . . . und der Zweck des Schreibens wird deutlich damit bezeichnet: Julius ut Augustum propriis suis manibus Caesarem inungat, coronaque Augustali et insigni decoret (Bl. Biij). Zur damaligen politischen Lage Ulmann, Maximilian I, II, S. 333.

[25]) Vgl. dazu meine Untersuchung »Zu Luthers römischem Prozeß«, Zeitschr. f. Kirchengeschichte, herausgegeben von Th. Brieger und B. Beß, Bd. XXV, Gotha 1904, S. 120ff., 512ff.

[26]) Zeitschr. f. K. G. XXV, S. 582 Anm. und meine »Vermittlungspolitik des Erasmus« in W. Friedensburgs Archiv f. Ref.-Gesch. I, S. 12. 17 (Berlin 1903). Es ist dies merkwürdigerweise der einzige Brief des Erasmus an Peutinger geblieben; vgl. P. Joachimsen, Peutingeriana, in der Festgabe an K. Th. v. Heigel, München 1903, S. 279.

[27]) An den alerdurchleuch|tigsten Großmechtigisten Fürsten vñ| herren, Herrn Carolum den fünfften Römischen Keiser vnd Hy-| spanischen. Auch der gantzen Welt Imperatoren, Künigen| vnd Regierer. In das leben, vnd tugendtliche geschich|ten Keyser Tyti Vespasiani des milten. Durch



Denn am Schluß des für damalige Verhältnisse prächtig ausgestatteten Heftchens, das die Lebensbeschreibungen jener beiden Kaiser, jede mit besonderem stattlichen Titelblatte enthält, findet sich der Vermerk:[28])

»Labor Sebastiani Brant. Ex Argentoraco Anno. XX'. supra MD. Kalendis Augusti.«

Schon die typographisch vollendete Ausführung des Druckes deutet nun darauf hin, daß ihn der Verfasser gleich nach seiner Ankunft durch eine der leistungsfähigen Antwerpener Offizinen besorgen ließ; auch kann er schon deshalb die Arbeit nicht etwa in Gent haben vornehmen lassen, weil er ja damals noch gar nicht wußte, wo er den Hof zu erwarten haben würde. Nun aber konnte er von den aus Brügge nach Antwerpen zurückkehrenden Landsleuten erfahren, daß er sich nunmehr nach Gent zu begeben habe, und dahin wird er sich also nach Abschluß des Druckes ohne Säumen gewandt haben.

Hier hat er sich nun bis zum 6. August seines Auftrags in einer lateinischen Rede entledigt, die er seiner »Chronik« einverleibte, die uns jedoch nicht erhalten ist. Aus seinen weiteren von Strobel leider nicht wörtlich aufbewahrten Mitteilungen entnehmen wir noch, daß der Kaiser den Straßburgern bei Beginn und beim Schlusse der Audienz die Hand reichte und sie durch den »Statthalter von Burgund«, oder richtiger durch Gattinara, den Großkanzler von Burgund seiner Huld und seines Schutzes versichern ließ.

Sebastianum Brandt verteutschet. Exemplar der Straßburger Univ.-Bibl.; 20 Bl. fol., das letzte leer. Unter dem Titel ein Holzschnitt, in dessen oberer Hälfte das Brustbild des jungen Königs mit Szepter und Kette des Vließordens, im Hintergrunde Landschaft mit Stadt und Burg; in der unteren Hälfte der Reichsadler mit derselben Kette in einem von zwei Löwen gehaltenen Schilde; im Rande die Wappen aller Länder des Kaisers und darüber die Worte »Carolus — R. Künig«. Auf jeder inneren Blattseite eine prächtige Randleiste. Bl. 9a: ein zweites Titelblatt mit zwei Randleisten, am obern Rande eine Szene aus einem römischen Triumphzuge, ein Kaiser von Soldaten getragen; unten dasselbe Brustbild Karls, dazwischen: Ad Carolum Quintum Imperatorem destinatum etc. In laudem Traiani Caesaris Tetrastichon Sebastiani Brant. Aus dem nun folgenden Leben Trajans ist auf der vorletzten Seite der am Rande durch Handzeichen hervorgehobene Satz bemerkenswert: »Wie ein keiser sich gegen den Unterthan halten soll«: Trajan habe gesagt: »ein Keiser soll sich also gegen den gemeinen Mann halten und erzeigen, als ein keyser begert, das sich der gemein man gegen ime beweisen sol.«

[28]) Die Mitteilung des Titels bei Ch. Schmidt, Hist. littéraire de l'Alsace II, Index bibliogr. p. 354, Nr. 125, nach welcher auf die Inhaltsangabe des Titelblatts unmittelbar zu folgen scheint die noch dazu unvollständige Angabe: Ex Argentoraco A. XX supra MD. ist irreführend: man mußte danach annehmen, daß die Schrift in Straßburg gedruckt wurde, was indessen schon durch das genauere Datum ausgeschlossen ist. Auch die Anbringung des burgundischen Hausordens als Schmuck des Reichsadlers deutet auf die Niederlande.



Von Gent aus mußten die Gesandten nun wieder über Antwerpen zurückreisen, und da sie gut beritten waren, wie es sich bei so stattlicher Sendung geziemte, so brauchten sie, um am 22. August wieder in der Heimatstadt einzutreffen, erst nach einigen Rasttagen aus der prächtigen und gerade damals durch das Zusammenströmen so vieler bedeutender Personen fesselnden Scheldestadt aufzubrechen. Jedenfalls hat Brant jetzt noch in aller Muße mit dem Drucker abrechnen, von den gelehrten Freunden Abschied nehmen und bei dieser Gelegenheit auch noch die Bekanntschaft Albrecht Dürers machen können.

Denn schon am 2. August war der große Nürnberger Künstler in Antwerpen eingetroffen und alsbald von den verschiedensten Seiten, von den Kunstgenossen wie vom Stadtregiment, von dem Vertreter der Fugger und reicher Nürnberger Handelshäuser wie von Männern der Wissenschaft begrüßt und gefeiert worden, bis er am 26. August einen Abstecher nach Brüssel machte, wo wir ihn sogleich im Verkehr mit den Gesandten seiner Vaterstadt am kaiserlichen Hoflager antreffen.[29])

Als Anlaß zu einer Begegnnng zwischen dem Straßburger Dichter und dem Nürnberger Maler ließe sich nun sehr wohl der Verkehr der Städteboten unter einander denken, die sich am Hofe in Gent begegnet waren und nun gemeinschaftlich über Antwerpen zurückkehrten; aber noch sicherer mußte eine Berührung herbeigeführt werden durch die Beziehungen beider zu dem größten Sohne der Niederlande, dem gefeierten Gelehrten und Publizisten Erasmus von Rotterdam.

Schon um die Mitte des Monats ist Dürer mit diesem in näherem und gewiß auch häufigem Verkehr und wird von ihm durch Verehrung eines spanischen Mäntelchens und einiger Bildnisse ausgezeichnet. Mit der Straßburger gelehrten Gesellschaft wiederum und ihrem Mitgliede, dem Dichter des dem Lob der Narrheit so nahe verwandten Narrenschiffs stand Erasmus ja schon seit Jahren in freundschaftlichen Beziehungen.[30])

Auch läßt sich noch eine andere Spur von eigenen Beziehungen Brants zu dem Antwerpener Kreise von Erasmianern nachweisen. Schon 1519 hatte der kaiserliche Sekretär Jakob Spiegel, Mitglied der humanistischen Gesellschaft von Schlettstadt, die dem Straßburger Kreise sehr nahe stand, ein Trauergedicht auf den Tod Maximilians I., verfaßt von Petrus Ägidius, jenem intimsten Freunde des Erasmus, neu heraus-

---

29) Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß. Halle 1893, S. 111—122.

30) Lange-Fuhse, S. 116, 3f. Strobel a. a. O. S. 80f.: Das Schreiben des Erasmus an die sodalitas literaria von Straßburg. Schon 1514 war Erasmus in Straßburg höchst ehrenvoll aufgenommen und gefeiert worden. Ch. Schmidt l. c. 1, 86. M. Reich in der Westdeutschen Ztschr. Ergänzungsheft IX, S. 155ff.

gegeben und in Straßburg drucken lassen.[31]) Dieser Berufsgenosse Brants und Peutingers, in dessen Hause Erasmus abzusteigen pflegte,[32]) ist nun von dem Straßburger in einem kurzen lateinischen Gedicht wegen seiner dem verstorbenen Kaiser bewährten Pietät belobt worden: Brant sagt da mit leichtem Spott, daß Maximilian bei seinen Lebzeiten Unzähligen die Ehre der Dichterkrönung erwiesen habe; von diesen verdiene Ägidius vor allen andern Lob, weil er sich durch die Verherrlichung des Dahingeschiedenen dankbar gezeigt habe.[33])

Nun hat sich weiter nachweisen lassen, daß Dürer, der noch im Februar 1521 verzeichnet, wie er mit Erasmus bei ihrem gemeinschaftlichen Freunde Petrus Ägidius speiste, diesen schon im August kennen gelernt hat, denn ihm, dem »Meister Gilgen«, verehrte er damals »den Eustachius und die Nemesis«.[34])

Wenn es also geradezu selbstverständlich ist, daß Sebastian Brant bei seinem Aufenthalt in Antwerpen nicht versäumte, sich mit Erasmus und Ägidius in Verbindung zu setzen, so ist es nach den aus den geschichtlichen Quellen erwiesenen Umständen nicht nur möglich, sondern auch höchst wahrscheinlich, daß er in diesem Kreise den Nürnberger Maler kennen lernte; und wenn nun in dem künstlerischen Nachlaß Dürers sich Spuren einer solchen Berührung ebenfalls als zum mindesten wahrscheinlich nachweisen lassen, so dürfte sich aus der Vereinigung beider Beweisgruppen die Gewißheit einer von Dürer mit dem Stifte festgehaltenen Begegnung mit dem Verfasser des Narrenschiffs ergeben.

---

[31]) J. A. Riegger, Amoenitates litterariae Friburgenses, Ulmae 1775, p. 474: Lamentatio Petri Aegidii in obitum Caes. Maximiliani. Die parallele Schrift Sebastian Brants von 1520: In laudem divi Maximiliani Caesaris etc. bei Ch. Schmidt l. c. II, p. 354.

[32]) Das Haus des Ägidius als Sammelpunkt deutscher Humanisten in Antwerpen auch in einem Brief des J. A. Brassikanus; s. meine Anfänge der Gegenreformation II, S. 108, Nachträge, und zu der bedeutsamen Rolle der oberdeutschen Kaufleute in Antwerpen Repert. f. Kunstwissenschaft XX, S. 457f. XXVII, S. 355f.

[33]) Unter Brants Varia Carmina abgedruckt und neuerdings wiedergegeben von Fr. Zarncke in seiner Ausgabe des Narrenschiffs, Leipzig 1854, S. 199: E quibus, Aegidi, tua laus, tua gloria prima est, ... Daß auch Seb. Brant gerade im Jahre 1520 der in den Kreisen des Erasmus herrschenden kritischen Stimmung gegenüber den kirchlichen Zuständen nicht fern stand, zeigt ein frommer Spruch über die gefahrdrohende Lage Deutschlands, »Anno 1520«, in dem er klagt:

Gott helff der heiligen Christenheit!
O Pfaffheit, lass dirs sein gekleit,
das du nit werdst vertilkt, zwstreit.

(Zarnckes Ausg. des Narrenschiffs, S. 161f.)

[34]) Lange-Fuhse, S. 121, 18. 151, 4; und dazu Repert. f. Kunstwissensch. XXVII, S. 349 Anm. 6.



Einige Bilder von Bartholomäus Zeitblom.

Von **K. Lange.**

Kürzlich habe ich einen vorübergehenden Aufenthalt in Ulm zur Besichtigung des Dreifaltigkeitsbildes in der Sakristei des dortigen Münsters benutzt, das neuerdings wiederholt von Kunsthistorikern besprochen worden ist. Es gilt jetzt allgemein als ein Werk des Ulmer Malers Hans Multscher. Der verstorbene Bayersdorfer hatte diese Bestimmung aufgebracht, und Fr. von Reber sowohl wie August Schmarsow haben sich seiner Ansicht angeschlossen.[1]) Schon Reber freilich meinte, der vollen Sicherheit der Zuteilung stehe nur im Wege, daß dieses Werk eine weitgehende Restauration erfahren habe, welcher gerade die wichtigsten Teile, wie namentlich die Köpfe(?), zum Opfer gefallen seien. Die wünschenswerte Abnahme der Übermalungen würde voraussichtlich die Identität des Meisters des schönen Werkes mit jenem des neuerdings bekannt gewordenen Altarwerkes in Sterzing von 1457/58 sichern,[2]) doch lasse die Behandlung des Körpers Christi wie der Engelgestalten auch jetzt schon kaum einen Zweifel übrig. Auch Schmarsow sagt, das Bild stelle sich dem Kennerauge gewiß als eng mit den Sterzinger Tafeln zusammengehörige Leistung dar, und benutzt die Eigentümlichkeiten seiner Komposition — Anordnung der Figuren in einer nischenartigen Architektur, Imitation von architektonischer Steinmetzenarbeit, plastisch charakterisierte Erdkugel zu den Füßen Christi —, um damit seine Theorie von dem plastischen Stil der Multscherschen Malerei zu stützen. Nach seiner Meinung wären die neuerdings dem Multscher zugeschriebenen Bilder zwar nicht von ihm selbst, der nur als Bildhauer beglaubigt sei, aber doch von einem jüngeren Künstler seiner Werkstatt, vielleicht einem Familienmitgliede, das den Einfluß der niederländischen realistischen Malerei

---

[1]) F. v. Reber, Hans Multscher von Ulm. Sitzungsberichte der philos.-philol. und der histor. Klasse der k. bayr. Akad. d. Wiss. 1898 Bd. II Heft 1 S. 60 und A. Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts, Bd. XXII. der Abhandl. d. philol.-hist. Klasse d. kgl. sächs. Gesellsch. d. Wiss. in Leipzig 1903 S. 44 und 58.

[2]) Dieses ist abgebildet im Jahrgang 1903 der kunsthistorischen Gesellschaft für photograph. Publikationen nach Aufnahmen, die während der von Prof. Hauser besorgten Restauration der Bilder in München gemacht sind.



erfahren, sich aber dann in Ulm in der Werkstatt des älteren Meisters dessen plastischen Tendenzen und der ganzen Tradition der Ulmer Münsterbauhütte angeschlossen habe.

Diese ganze Argumentation wird, soweit sie sich auf dieses Bild stützt, schon dadurch hinfällig, daß das Werk, wie mich die neue Untersuchung überzeugt hat, sicher nicht von dem Meister der Sterzinger Altartafeln herrührt. Und da ich mich nun gleichzeitig davon überzeugt habe, daß kein anderer als Zeitblom dieses ursprünglich gewiß sehr hervorragende Bild gemalt hat, so erhält es hierdurch eine ganz andere, aber ebenfalls unverächtliche kunsthistorische Bedeutung. Denn es bestätigt in schlagender Weise die schon früher von mir ausgesprochene Vermutung, daß Zeitblom, dessen Kunst man bisher immer mit der seines Schwiegervaters Schüchlin in Zusammenhang gebracht hat, vielmehr ein Schüler oder Ateliergenosse Multschers gewesen ist.[3]

Die Dreieinigkeit ist etwas abweichend von der typischen Weise (die bekanntlich den von Gott Vater gehaltenen Crucifixus verlangt) so dargestellt, daß der sitzende Gott Vater mit beiden Händen den vom Kreuz abgenommenen, auf seinem Schoß ruhenden Leichnam Christi hält. Zwischen den Köpfen beider schwebt die Taube des heiligen Geistes. Gott Vater sitzt auf hohem Thron in einer gotischen Steinnische; diese wird nach oben und vorn durch einen mit kleinen Kleeblattbögen verzierten Rundbogen abgeschlossen, der auf Porphyrsäulen mit vergoldeten Kapitälen ruht. Ihre Rückwand ist ganz nach Art einer Kapelle von einem dreigeteilten Fenster durchbrochen. Gott Vater trägt eine Krone, die halb Kaiserkrone, halb päpstliche Tiara ist, eine Form, die auch in der damaligen niederländischen Malerei, z. B. bei dem Meister von Flémalle vorkommt, woraus man aber noch nicht auf einen Anschluß des Malers an dessen Kunstweise schließen darf. Ein roter Mantel bedeckt den Körper und bildet den Hintergrund für den schlanken feingliedrigen Leichnam Christi, dessen einer Fuß eine plastisch mit Schlagschatten usw. herausgearbeitete Erdkugel berührt, ein Mittel, durch das der Künstler die Illusion des frei vor der Bildfläche vortretenden Beines steigern wollte. Der Leichnam ist nackt bis auf das weiße Lendentuch. Die Gestalt Gott Vaters setzt sich auf dem Hintergrunde eines Brokatteppichs ab, der von vier im Brustbilde sichtbaren Engeln gehalten wird, während zwei in weiße Gewänder gekleidete, die von rechts und links herbeifliegen, als Symbole des Opfertodes die Leidenswerkzeuge des Heilands herbeibringen, derjenige links das Kreuz, derjenige rechts die Lanze und

3) Vgl. K. Lange im Verzeichnis der Gemäldesammlung im kgl. Museum d. bild. Künste zu Stuttgart (W. Spemann) 1903 S. 15.

die Säule. Vorn kniet zu Füßen der Gruppe in kleinem Maßstab die Familie des Stifters, links der Vater mit sieben Söhnen, rechts die Mutter mit vier Töchern. Leider sind die beiden Wappen — bei dem Manne ein gespaltener Schild mit (heraldisch) rechts einem gelben Hecht in Blau, links einem blauen in Gelb, bei der Frau ein gespaltener Schild mit einem vierblumigen Rosenstock, links zwei rote Rosen in Gelb, rechts zwei gelbe in Rot — noch nicht gedeutet, trotz der Mühe, die sich Herr Stadtarchivar Dr. Müller und Herr Stadtpfarrer Dr. Pfleiderer damit gegeben haben und noch immer geben. Nur soviel geht aus der Form der Wappenschilde und des Laubes unwiderleglich hervor, daß das Bild nicht vor der Wende des Jahrhunderts gemalt ist, also auf keinen Fall von dem 1427 in Ulm als Bürger aufgenommenen und 1467 gestorbenen Bildhauer Hans Multscher resp. demjenigen seiner Ateliergenossen, der die Sterzinger Bilder gemalt hat, herrühren kann. Und das wird durch die stilistische Analyse des Bildes vollkommen bestätigt.

Was Bayersdorfer zu der Bestimmung Multscher verführt hat, ist wohl die inhaltliche Verwandtschaft mit dem Schleißheimer Ecce homo, dessen richtige Zurückführung auf Multscher wir Wilhelm Schmidt verdanken. Aber schon Schmarsow muß die Verschiedenheit im Stil empfunden haben. Denn obwohl er an der Bestimmung festhält und das Bild mit dem Schleißheimer Ecce homo zusammenstellt, meint er doch, es weiche von diesem und den Sterzinger Bildern so weit ab, daß kaum gleichzeitige Entstehung angenommen werden könne, es sei denn unter dem Vorwalten ganz anderer Hilfskräfte. Nach ihm hätten wir also, da er trotzdem an der Urheberschaft Multschers festhält, ein Werk aus der spätesten Zeit des »Malers des Multscherschen Altars« zu erkennen, nach Schmarsow übrigens ein Hauptwerk des Meisters. Ich möchte nun noch einen Schritt weitergehen und behaupten, daß das Bild von einem jüngeren Nachfolger Multschers herrührt und daß, wenn dieser ein Ateliergenosse Multschers gewesen sein sollte, dieser Ateliergenosse nur Bartholomaeus Zeitblom geheißen haben kann. Denn das Bild trägt in allen Zügen den Stempel seiner Kunst. Man braucht nur den Kopf Gott Vaters, den eigentümlichen Blick seiner etwas unbehilflich gezeichneten Augen, die schlanken Formen des Christuskörpers, die Zeichnung der Mantel- und Tuchfalten zu vergleichen, um sich davon zu überzeugen. Und gerade die Köpfe sollen leidlich gut erhalten sein. Ich konnte das allerdings nicht selbst feststellen, da keine Leiter zur Hand war und das Licht in der Sakristei zu einer genauen Untersuchung nicht ausreichte. Aber der Ingenieurhauptmann a. D. Geiger aus Neu-Ulm, in desen Begleitung ich das Bild untersuchte, und der mit seiner

Geschichte genau vertraut ist, versicherte mich dessen ausdrücklich. Das, was ich von dem Bilde genau untersuchen konnte, die unteren Partien mit den Stifterfigürchen, erweist sich als so stark retouchiert, daß man schon fast von Übermalung reden kann. Und das ist auch sehr begreiflich. Denn das Bild wurde in den fünfziger Jahren vom Major Cammerer in Bruchstücken erworben, von denen das eine als Teil einer Backmulde verwendet war. Bei der Zusammensetzung ist es, wahrscheinlich von Aigner in Augsburg, restauriert worden, was für den Kenner der altdeutschen Malerei schon genug sagt. Der Sohn des Besitzers hat es dann längere Zeit in Stuttgart gehabt, und von hier aus wurde es zu Anfang der achtziger Jahre durch Geigers Vermittlung dem Ulmer Altertumsvereine zum Kauf angeboten. Anfangs wurde der Ankauf abgelehnt. Endlich, nachdem das Bild durch mehrere Ausstellungen bekannt geworden war, wurde es erworben und dem Münster überlassen. Diese Geschichte beweist schon, daß wir den Erhaltungszustand des Bildes mit großem Mißtrauen betrachten müssen. Schadhafte Bilder, die nicht zur rechten Zeit in den Besitz von staatlichen Museen übergehen, werden meistens mehr oder weniger übermalt. In Württemberg wenigstens, wo die Stuttgarter Galerie erst seit einigen Jahren systematisch alte schwäbische Bilder sammelt, kann man es als Regel ansehen, daß Altarbilder, die in den Kirchen verblieben, oder in die Hände von Nichtkennern geraten sind, nicht etwa nur retouchiert, sondern sogar völlig neu angestrichen werden. Man betrachtet das hierzulande als das selbstverständliche Recht jedes Bilderbesitzers und ist sehr erstaunt, wenn man erfährt, daß das so zugerichtete Bild damit völlig wertlos geworden ist. So ist es z. B. auch mit der Sammlung des Kirchenrats Dursch in Rottweil gegangen, die später in das bischöfliche Palais nach Rottenburg gelangte. An den zu ihr gehörigen Bildern ist, wie ich mich vor einigen Jahren überzeugen konnte, kaum ein Pinselstrich alt. Ein Maler wie Jakob Acker, von dem sich ein bezeichneter, 1483 datierter Altar in Ristissen bei Ulm und vielleicht ein zweiter, nicht datierter, in dem benachbarten Ersingen befindet, ist für die Kunstgeschichte so gut wie verloren oder kann wenigstens nur durch umständliche Kombinationen gerettet werden, da niemand mehr genau sagen kann, wie seine noch erhaltenen Bilder einst ausgesehen haben. Nimmt man dann noch dazu, daß solche übermalten oder stark retouchierten Bilder, wie unser Beispiel zeigt, statt in helle Museen in dunkle Kirchen oder Sakristeien gehängt werden, so darf man sich nicht darüber wundern, daß die Forschung in bezug auf sie so lange Zeit in der Irre tappt.

Das eine Gute hatte aber doch die falsche Bestimmung Bayersdorfers, daß sie wieder einmal den Zusammenhang der Zeitblomschen mit

der Multscherschen Kunst ad oculus demonstriert hat. Bekanntlich wissen wir von Zeitbloms Jugendentwicklung gar nichts Genaueres. Weder sein Geburtsjahr noch ein datiertes Werk aus seiner Jugend ist bekannt. Und daß die Verwandtschaft mit Schüchlin, als dessen Tochtermann er im Jahre 1499 (nicht 1483) genannt wird, indem er damals mit ihm für einen Kirchenstuhl im Münster Miete zahlte, kein Beweis für Schülerschaft ist, würde auch dann einleuchten, wenn der Stil beider Meister nicht so grundverschieden wäre, wie er tatsächlich ist. Dürfte man in dem Dreieinigkeitsbilde der Ulmer Sakristei ein Jugendwerk Zeitbloms erkennen, so wäre die persönliche Schülerschaft Zeitbloms bei Multscher gewiß sehr wahrscheinlich. Aber da das Bild beiläufig 30—40 Jahre nach Multschers Tode entstanden ist, kann es vielmehr als Beweis dafür benutzt werden, daß die Traditionen des alten Meisters in der Kunst des jüngeren auch noch später lebendig geblieben sind. Und das wird sich schwerlich ohne die Annahme persönlicher Schülerschaft erklären. In der Tat geht die Vorliebe Zeitbloms für schlanke Körperverhältnisse, für große gerade Faltenzüge, die an den Enden scharf und flach geknittert sind, der feine aber etwas leere Typus seiner Gesichter, die ruhige monumentale Würde seiner Komposition, auf Multscher, und zwar den Multscher der Sterzinger, Stuttgarter und Karlsruher Bilder zurück.[4])

Ob sich dieser Stil in Schwaben autochthon entwickelt hat oder von irgendeinem wandernden schwäbischen Maler aus den Niederlanden mitgebracht worden ist, ob vielleicht der Meister von Flémalle, etwa durch seine Tätigkeit in Basel während des Konzils einen gewissen Einfluß auf die schwäbische Malerei ausgeübt hat, was man neuerdings anzunehmen geneigt ist, will ich dahingestellt sein lassen. Doch möchte ich wenigstens nebenbei andeuten, daß die Frage nach dem Einfluß des niederländischen Realismus auf die schwäbische Malerei des 15. Jahrhunderts durch ein neuerdings von der Stuttgarter Gemäldegalerie erworbenes Altarbild aus der Pfarrkirche von Ehningen bei Böblingen[5]) in ein neues Stadium getreten ist. Dieses Bild, das ich erst dann eingehender besprechen möchte, wenn ich etwas Genaueres über seinen Meister mitteilen kann, stellt auf dem Mittelstück die Auferstehung Christi, auf den Flügeln innen den Unglauben des Apostels Thomas und den Abschied Christi von seiner Mutter, außen die Verkündigung dar. Es ist, wie das noch erhaltene Wappen zeigt, von der Erzherzogin Mechthild von Österreich, verwitweten Gräfin von Württemberg und Mutter Herzog Eberhards

---

4) Die Ansicht Schmarsows über die chronologische Entwicklung von Multschers Stil basiert auf Annahmen, die ich nach der Publikation der frühen Berliner Bilder für erledigt halte.

5) Noch nicht in dem Verzeichnis von 1903 aufgeführt.

im Barte bestellt, die 1482 in Rottenburg a. Neckar starb, nachdem sie dort jahrelang der Mittelpunkt eines geistig sehr angeregten Hoflebens gewesen war. Höchstwahrscheinlich war der Maler des Bildes in Rottenburg selbst ansässig, was ich daraus schließe, daß ein aus der benachbarten Wurmlinger Kapelle stammendes Bild, die Herabkunft des Heiligen Geistes, das sich jetzt in der Stuttgarter Galerie befindet (Nr. 107 des Katalogs), ein allerdings nicht besonders gut erhaltenes Werk seiner Hand oder seines Ateliers ist. Sonst kenne ich bis jetzt nichts von diesem merkwürdigen und sehr bedeutenden Anonymus, für dessen Stil nicht der Meister von Flémalle, sondern Dirck Bouts in Löwen die Quelle darstellt. So malte ums Jahr 1480 ein Schwabe, der sicher persönlich in den Niederlanden war und längere Zeit in einer niederländischen Werkstatt gearbeitet hatte. Man wird zugeben, daß der niederländische Einfluß bei den älteren Schwaben, Konrad Witz und Multscher, viel geringer ist und sich möglicherweise auch ohne persönlichen Austausch der Meister erklären läßt.

Ein zweites bisher unbekanntes Bild von Zeitblom habe ich kürzlich im Ulmer Gewerbemuseum entdeckt. Es ist ein Christuskopf, en face, 40 cm hoch und 33,6 cm breit auf Tannenholz gemalt, rechts und links beschnitten, oben und unten nicht, etwas verrieben und hier und da retouchiert. Daß das Bild unvollständig ist, ergibt sich aus dem Zustand der Rückseite und aus den Falten des Tuches, die den Hintergrund des Kopfes bilden und auf die ursprüngliche Existenz zweier Engel zu beiden Seiten hinweisen, die das Tuch hielten. Die Komposition war also wahrscheinlich ähnlich dem Schweißtuch der Veronica auf den Predellenrückseiten des Eschacher und Heerberger Altars in Berlin und Stuttgart. Zu einer Vergleichung hatte ich die Photographien nicht zur Hand, doch glaube ich, daß das Bild nicht viel Neues für Zeitblom lehrt.

Sehr wichtig würde dagegen eine dritte Entdeckung eines Zeitblomschen Bildes in der fürstlich Fürstenbergischen Gemäldegalerie in Donaueschingen sein, die ich vor etwas über zwei Jahren gemacht habe, wenn meine damalige Vermutung, daß es sich dabei um ein Selbstporträt Zeitbloms handelte, sich bewährt hätte. Doch muß ich leider — und nur dies veranlaßt mich hier noch einmal auf dieses Bild zurückzukommen, — das Geständnis ablegen, daß ich mit dieser »Entdeckung« glänzend hereingefallen bin. Möchten wenigstens die beiden jüngeren Fachgenossen, die erfreulicherweise gegenwärtig über Zeitblom arbeiten, nicht unter meiner Führung ebenso in der Irre gehen. Immerhin handelt es sich um ein echtes bisher unbekanntes Bild von Zeitblom, und das wird ein näheres

---

[6]) K. Lange, Ein neuentdecktes Selbstbildnis Zeitbloms. Schwäbische Chronik, 10. Juni 1903, Nr. 263.



Eingehen darauf auch an dieser Stelle rechtfertigen. Es ist ein Breitbild auf Tannenholz, 43 cm hoch und $54^1/_2$ cm breit, in Öl, wahrscheinlich auf Temperauntermalung ausgeführt: zwei Brustbilder nebeneinander, rechts in Vorderansicht Petrus, der ein — eben noch sichtbares Buch in der Linken und einen großen Schlüssel in der Rechten hält, schräg gegen ihn gewendet ein betender Mann mit langem, weißem, zweigeteiltem Spitzbart, hoch gewölbtem, kahlem Schädel und langen, weißen Haaren, die in breiter Masse über die Ohren herabfallen. Petrus, dessen lebhaftes sprechendes Gesicht — eine Seltenheit bei Zeitblom — den bekannten Typus mit rundem Vollbart und kahlem, nur von einer Haarlocke unterbrochenem Schädel zeigt, ist mit rotem Untergewand und blauem Mantel bekleidet. Seine linke Hand, die das Buch hält, ist nicht sichtbar (vielleicht ist das Bild unten etwas beschnitten), die Rechte, die den Schlüssel hält, legt er gleichzeitig dem alten Manne wohlwollend auf die Schulter. Dieser, dessen ruhige und ernste Züge keinerlei Gemütsbewegung zeigen, faltet die Hände vor der Brust und schaut voll ruhigen Gottvertrauens auf den Heiligen. Er trägt eine schwarze Schaube mit braunem Pelz und darunter ein goldbrokatenes Wams, über dem eine goldene Kette sichtbar wird. Der Anhänger der letzteren sowie ihre einzelnen Glieder bestehen aus einem Falken, der einem auf dem Schwanz stehenden Fisch gegenübersitzt. Zwischen beiden Tieren erscheint ein mit einem Schwert gekreuzter Streitkolben (Turnierkolben?).

Was mich bei der Entdeckung verführte, in diesem Manne ein Selbstbildnis Zeitbloms zu erkennen, war die Inschrift auf dem Spruchbande, das über seinem Kopf erscheint: O scte (sancte) petre ora pro me indigno pictori. Ich mußte zwar zugeben, daß die Ähnlichkeit mit dem flüchtig gemalten Selbstporträt Zeitbloms auf der Rückseite des Heerberger Altars in der Stuttgarter Gemäldegalerie (Verzeichnis Nr. 69) nicht über die ungefähre Form des zweigeteilten Spitzbarts hinausgeht, und daß der Mann in Donaueschingen eine ausrasierte Oberlippe hat, während Zeitblom auf dem genannten Selbstporträt auch einen Schnurrbart trägt. Aber ich glaubte mir dies aus der Zeitdifferenz erklären zu können, indem das Donaueschinger Bild dem Stil nach in die letzten Jahre Zeitbloms zu gehören scheint, während der Heerberger Altar von 1497 stammt. Vor allen Dingen aber glaubte ich die Inschrift nicht anders lesen zu können, und darin wurde doch Petrus ganz offenbar zugunsten des »unwürdigen Malers« angefleht, und dieser Maler konnte nach dem Stil des Bildes nur Zeitblom sein.

Leider hatte diese Beweisführung zwei Löcher, die ich jüngeren entdeckungslustigen Fachgenossen nicht vorenthalten will. Erstens war die Inschrift sehr schlecht erhalten und zum großen Teil übermalt und

diese Übermalung betraf besonders ihren zweiten Teil. Wäre ich etwas vorsichtiger gewesen, so hätte ich erkennen müssen, daß das Wort pc̄tori, welches ich = pictori las, auch = peccatori gelesen werden konnte, und daß in diesem Stoßgebet der »unwürdige Sünder« mindestens ebenso gut am Platze war, wie der »unwürdige Maler«.

Auf das zweite Loch hat mich Herr Baron von Gaisberg-Schöckingen, Mitglied der Württembergischen Abgeordnetenkammer, aufmerksam gemacht. Die Kette mit dem Fisch und Falken nämlich ist das Abzeichen der Turniergesellschaft im Fisch und Falken, die sich vorwiegend aus dem oberschwäbischen und Schwarzwälder Adel und dem des Hegaus rekrutierte. Zeitblom hat diesen Orden ohne Zweifel niemals tragen können. Wahrscheinlich ist der Mann also ein Adeliger, der dieses Bild seinem Namensheiligen, dem Petrus, geweiht hat.

Damit fällt meine ganze schöne Entdeckung zusammen. Man wird nunmehr nach einem oberschwäbischen Adeligen mit dem Vornamen Peter suchen müssen, der der Turniergesellschaft im Fisch und Falken angehört hat. Bisher ist es nicht gelungen, einen solchen zu finden, doch bringt uns vielleicht die Erforschung der Turnier- und Adelsgesellschaften, die den Heraldikern am Herzen liegt, mit der Zeit Licht. Köpfe, die unserem Porträt ähnlich sind, kommen zuweilen in Zeitbloms Bildern vor, z. B. der Joseph in der Darbringung des Heerberger Altars. Doch müßte die rasierte Oberlippe und die Zweiteilung des Bartes der Hauptanhalt sein.

Eine Bezeichnung Zeitbloms ist nicht vorhanden. Die Inschrift aut dem Hemdsaume des Petrus ist sinnlos aus lateinischen Majuskeln zusammengestellt. Das Bild ist, wie mir Herr Galerieinspektor Wagner seiner Zeit mitteilte, im Jahre 1876 durch den Fürsten Karl Egon III. von Fürstenberg von dem Hofrat Rehmann in Donaueschingen erworben worden, der es aus dem Nachlaß des Dekans Engesser hatte. Dieser lebte von 1814 bis zu seinem Tode 1867 (mit einer siebenjährigen Unterbrechung) in Mundelfingen in Baden, zwei Stunden südlich von Donaueschingen. Aus dieser Herkunft läßt sich freilich kein Beweis für die Ulmer Herkunft des Bildes entnehmen. Denn der Dekan Engesser scheint niemals aus Baden herausgekommen zu sein und die noch lebenden Töchter des Hofrats Rehmann haben erklärt, das Bild solle aus dem bekannten Kloster St. Blasien im Schwarzwald stammen. Wäre das richtig, so könnte man aus ihm vielleicht eine Tätigkeit Zeitbloms für einen ziemlich fern von seiner Heimat Ulm ansässigen Besteller erschließen. Bisher hat sich kein Werk von ihm nachweisen lassen, dessen Lokalisierung über Ulm und Oberschwaben hinausginge. Doch ist die Tradition zu unsicher, um darauf weitere Vermutungen zu bauen. Jedenfalls gehört das Bild dem Stil nach in seine spätere Zeit, in die Zeit um 1510—1515, aus der die Bilder in Adelberg stammen.

Von diesen ist, nebenbei gesagt, die Predella mit den Brustbildern Christi und der Apostel, wie sich neuerdings herausgestellt hat, das Original der schwachen Kopie in der Stuttgarter Gemäldegalerie Nr. 70.

Endlich will ich noch erwähnen, daß der plastische Mittelschrein des Kilchberger Altars Nr. 49—52 der Stuttgarter Gemäldegalerie, der in der Schloßkapelle zu Kilchberg (bei Tübingen) zurückgeblieben war, im Jahre 1903 ebenfalls in den Besitz der Stuttgarter Gemäldegalerie übergegangen ist. Dieser Mittelschrein ist insofern wichtig, als er auf der Staffel links die Namensbezeichnung Zeitbloms enthält und seine Zusammenfügung mit den Flügeln jetzt jedermann überzeugen kann, daß diese, die bekanntlich auf der Vorderseite die Figuren der Heiligen Georg und Johannes des Täufers vor einem goldenen Vorhang, auf der Rückseite die Heiligen Florian und Margaretha vor einem roten Vorhang enthalten, tatsächlich zu diesem plastischen Mittelschrein, der die Krönung der Maria enthält, gehören. Bekanntlich wurde das früher einmal bestritten und man glaubte vielmehr, die vier (durch Auseinandersägen gewonnenen) Flügel, die mit der Abelschen Sammlung nach Stuttgart gekommen waren, mit einer noch jetzt in der Pfarrkirche zu Kilchberg vorhandenen Predella vom Jahre 1478 in Zusammenhang bringen zu können, woran gar nicht zu denken ist. Zu den durch das Entgegenkommen des jetzigen Schloßherrn von Kilchberg, des Freiherrn von Tessin, für Stuttgart geretteten Teilen des Altars gehört auch das sehr zerstörte und deshalb in Stuttgart nicht mit ausgestellte Stifterporträt des knienden Ritters Georg von Ehingen, das sich noch in der Kapelle befand. Das Gegenstück dazu, das Porträt seiner Gemahlin, hat sich nicht erhalten. Georg von Ehingen, der 1428 geboren war, erscheint hier als unbärtiger Mann im Alter von etwas über 60 Jahren, was auf eine Entstehung des Bildes um 1490 weisen würde. Leider ist die Inschrift auf der Predella nur noch in ganz geringen Resten vorhanden und trotz aller Anstrengung nicht zu entziffern. Der Anfang dürfte gelautet haben: »Im jar 1490 ward«. Genaueres über den Altar und seine Geschichte, sowie über die sich an ihn anknüpfenden Kontroversen enthält der Katalog der Stuttgarter Galerie. Zur Ergänzung will ich nur hervorheben, daß die Figuren der Flügel durch den Restaurator Dürr in Ulm, der viele Bilderrestaurationen in Württemberg auf dem Gewissen hat, nicht nur einen neuen gelblichen Firnis erhalten haben, sondern auch an vielen Teilen über malt sind. So erschienen Dürr z. B. die Beine des Johannes zu dürr, was ihn veranlaßte, sie dicker zu malen. Man kann die alten Konturen noch deutlich unter der Übermalung erkennen. Für die Beurteilung des Stils und die chronologische Einreihung des Altars in die Reihe der Zeitblomschen Werke ist dies nicht ohne Bedeutung.

Zur Geschichte der Adam Krafftschen Stationen.

Von Dr. **Christian Geyer** in Nürnberg.

(Schluß.)

III.

Die ominöse Jahreszahl 1490.

Lochner bemerkt in seiner Neudörferausgabe (S. 13) zu der die Stationen betreffenden Notiz: »Es bleibt das Jahr 1490 als das erste, aus welchem mit völliger Sicherheit eine Arbeit Meister Adams nachgewiesen werden kann. Es sind das die durch Martin Ketzel (Kötzel) veranlaßten sieben Stationen, die vom Pilatus-Haus ausgehend sich auf dem Weg nach St. Johannis hinziehen, wo damals wohl schon eine zum Siechkobel gehörige Kirche mit einem kleinen Begräbnisplatze war, aber noch keineswegs ein allgemeiner Kirchhof, an den damals noch niemand dachte.« Auf diese Worte Lochners spielt Daun an, wenn er in der eingangs angeführten Stelle davon redet, daß die Stationen vermutlich Ende der achtziger Jahre aufgestellt worden seien, »wie auch eine alte, leider nicht mehr auffindbare Notiz verbürgt haben soll.« Diese alte Notiz ist durchaus nicht unauffindbar, wie Daun annimmt. Es verhält sich damit also.

Zwischen Stein 15 und 16 der 7. Zeile des Johannisfriedhofes von Norden gegen Süden herunter stand nach Trechsel[17]) ein angeblich von Adam Krafft gefertigtes Kreuzbild »nach der richtigen Größe und Länge, wie solche von dem .... Herrn Stiffter, dem Herrn Martin Ketzel, unter andern besonderen Merckwürdigkeiten aus Jerusalem mit hieher gebracht worden.« Dieses Kreuz ist in der Tat 1490 errichtet worden und trug auf einer Metallplatte folgende Inschrift:

»Hie seh ein yder crist̄ an
Die recht war leng cristi persan
Die hoch des creutz, die weyt de' stat
Die her vom newen tho' schrit hat
So vil vnd von pilati haus
Do crist' mit dem kreutz ging auß

---

[17]) Trechsel, Verneuertes Gedächtnis des Nürnbergischen Johannis-Kirch-Hofs. 1736. S. 159 f.



Sint an die stat caluarie
Dar vm welch crist alhie fur ge
Wiß sulch sein fuß drit so zu ern
Sein angst vñ als sein plut v̄rern
Sein an naglung vñ den sper stich
Das er dar durch vnß gnediklich
Im dod am kreutz erschein allnsamē
Vnsz ewig zu befriden amen.
1490«.

Auch Gugel[18]) führt Jahreszahl und Verse an, jedoch ohne auf Ketzel Bezug zu nehmen. Wenn wir im folgenden dieses von den Stationen und der zu ihnen gehörigen Kreuzigungsgruppe durchaus verschiedene Kreuz kurzweg als »Ketzelkreuz« bezeichnen, so wollen wir damit keineswegs sagen, daß das Kreuz in der Tat irgend etwas mit der Familie Ketzel zu tun gehabt habe. Aber vielleicht war der an diesem Kreuze wie an den Stationen haften gebliebene Name der Grund, daß man dieses Ketzelkreuz mit den Stationen in Verbindung brachte. Wir können diesen Vorgang noch beobachten. Melchior Adam Pastorius[19]) berichtet nämlich 1702 über das hohe steinerne Kreuz, dessen Inschrift er abdruckt, und fährt fort: »Solch Crucifix samt noch 7 steinernen Statuis oder Monumentis hat einer des wohladeligen Geschlechts derer Kötzel durch den guten Steinmetzen Adam Krafften verfertigen lassen.« Die Nürnberger protestantische Kirchenverwaltung war noch am 11. Februar 1861 der Ansicht, daß das »Ketzel-Kreuz«, das Sommer 1860 eingelegt worden war, der eigentliche Schlußpunkt der Stationen sei. Fast scheint es, als ob es auch heute noch Leute gebe, die an diesen durch nichts gerechtfertigten Zusammenhang glauben, denn sonst hätte bei der Wiederherstellung der Krafftschen Kreuzigungsgruppe nicht vor einigen Wochen die alte Metallplatte mit der Jahreszahl 1490 und den oben mitgeteilten Versen am Kreuz des Krafftschen Calvarienberges angebracht werden können. Glücklicherweise hat der Stadtmagistrat die Inschrift alsbald wieder entfernen lassen, ehe sie neue Verwirrung anrichten konnte. Offenbar hat auch Lochner an die vermeintliche Zugehörigkeit des Ketzelkreuzes zu den Stationen geglaubt und darum behauptet, daß das Jahr 1490 »mit völliger Sicherheit« als das Geburtsjahr der Stationen bezeichnet werden könne. Hoffentlich ist es mir gelungen, die Fabel vom Jahre 1490 hiermit endgültig aus der Welt zu schaffen!

Daun hat, offenbar beeinflußt durch die von Lochner so sicher

[18]) Gugel, Norischer Christen Freydhöfe Gedächtnis. 1682, S. 176.
[19]) Pastorius, Franconia rediviva S. 258 f.

hingesetzte ominöse Jahreszahl, versucht, die Stationen aus stilistischen Gründen in Kraffts frühere Zeit zu verlegen. Zu den plastisch gedachten Stationen trete das Schreyersche Grabmal, das malerisch geschaut sei, in Kontrast und die späteren Arbeiten zeigten alsdann den versöhnenden Ausgleich des plastischen und malerischen Moments.[20]) Dagegen ist nur einzuwenden, daß ein in der Tat sicher datierbares Krafftsches Werk späterer Zeit, die Kreuztragung in der Sebalduskirche, die nach dem Harsdörferschen Bericht[21]) aus dem Jahre 1506 stammt, den Charakter der Stationsbilder zeigt. Die alte Tradition nennt uns das Jahr 1508 für die Sieben Fälle und an der Nische, in der die nach der nämlichen alten Tradition zu den Stationen gehörige Grablegung in der sog. Holzschuherkapelle ihre Aufstellung gefunden hat, steht diese Jahreszahl jetzt noch deutlich zu lesen. Wir haben bis jezt keinen Grund gefunden, Ketzelsage und Ketzelkreuz-Fabel dieser Überlieferung vorzuziehen. Wollen wir Zuverlässiges über die Stationen in Erfahrung bringen, so müssen wir dem Fingerzeige der geschichtlichen Tradition folgen und nach dem Erbauer der sog. Holzschuherkapelle forschen. Es ist von vornherein nicht unwahrscheinlich, daß dieser uns vorerst ganz unbekannte Mann irgend etwas mit den Stationen werde zu tun haben.

IV.

Die sogenannte Holzschuherkapelle.

Im Jahre 1788 veröffentlichte Joh. Carl Sigmund Holzschuher ein Schriftchen unter dem Titel: »Sammlung einiger Nachrichten von der Capelle auf dem Gottesacker zu St. Johannis bey Nürnberg, als dem Familienbegräbnisse des Geschlechts der Holzschuher aus Familien-Aufzeichnungen und andern historischen Schriften zusammengetragen und berichtigt.« Hierin ist zu lesen, daß der am 7. Januar 1511 gestorbene Friedrich Holzschuher und seine am 13. September 1521 gestorbene Gemahlin, eine geborne Kreß, noch nicht in der Kapelle, sondern auf dem Friedhof selbst im Grabe Nr. 1109 bestattet worden seien; erst Lazarus Holzschuher († 6. Mai 1523) habe in der Kapelle seine Ruhestätte gefunden. Das sieht fast so aus, als ob die Holzschuher nicht von Anfang an im Besitz der Kapelle gestanden seien. In der Schrift findet sich ferner der Hinweis auf einen 1593 bis 1604 zwischen den Imhoff und den Holzschuhern geführten Prozeß. Wenn auch Joh. Carl Sigmund Holzschuher nachdrücklich darauf hinweist, daß dieser Prozeß zugunsten seines Geschlechtes ausgegangen sei und die damals von den Imhoffs

[20]) Daun in Repert. f. Kunstw. XX, 5. 1897.

[21]) Daun, Ad. Krafft, S. 79.

erhobenen Ansprüche als ganz unbegründet erscheinen lassen möchte, man spürt doch alsbald, daß man es mit einer sehr starken Retouche zu tun hat; und so lag mir daran, die Prozeßakten zu Gesicht zu bekommen. Ich war so glücklich, sie im hiesigen Kreisarchiv zu finden (S. I. L. 201 Nr. 39). Nach diesen alten Dokumenten nahm die Sache folgenden Verlauf.

Am 4. Dezember 1593 bitten »Sebastian Imhoffs seeliger nachgelassene Erben« den Rat um Nachforschungen, »wann, welcher gestalt vnd weiß, durch wenn vor zeitten vnnd anfänglich solche Capellen zu bawen zweifels ohne von einem Erbarn Raht vergönntt vnnd zuegelaßen worden.« Der Rat beschließt (27. Dezember 1593) dieser Bitte Folge zu leisten, und ordnet zugleich an, daß den Holzschuhern von der Sache Mitteilung gemacht werde. Am 14. Januar 1594 liegt eine Beschwerde der Holzschuher gegen Alexander Imhoff vor, der ein Schloß an die Kapelle hat legen lassen. Der Rat beschließt, daß Imhoff das Schloß abtue; zugleich aber macht er den Holzschuhern die Auflage, »daß si es im alten stand richten, zwen Schlüssel wider dozu machen, einen für sich behalten, vnnd den andern den höfischen, biß zu außtrag der sachen zustellen.« Man sieht hieraus und aus einem undatierten Schriftstück, daß sich auch die Imhoff beschwert hatten, weil die Holzschuher ein Schloß angelegt hatten. Nun tut auch die vom Rat beschlossene Mitteilung der Imhoffschen Anfrage an die Holzschuher ihre Wirkung: die Holzschuher bitten nämlich ebenfalls um Mitteilung des dem Rate zugänglichen Materials. Einen tieferen Einblick in die Streitsache, die dem Rate von Anfang an recht mißlich war, gewährt eine Supplikation der Imhoff an die Herrn »Elttern« vom 14. Oktober 1594. Wir erfahren hier nämlich nicht nur, daß die Holzschuher trotz obrigkeitlicher Anordnung den Imhoffs den Schlüssel nicht ausgehändigt hatten, sondern auch, was den Anlaß zu der ganzen Dissidie bildete. Hieronymus Holzschuher hatte seine Stellung als Mitglied des Baumeisteramts dazu benutzt, sich einen Schlüssel zur Kapelle »eigens gewalts« zu verschaffen, hatte die Kapelle erneut, dabei die Imhoffschen Wappen aus den Fenstern getan, sowie die Imhoffschen Schilde und Epitaphien entfernt; bei dieser Gelegenheit hatte er auch Veit Holzschuhers Erben, die also vorher offenbar nicht anteilberechtigt waren, einen Grabstein überlassen. Wir lesen in diesem Aktenstücke nun folgende merkwürdige Worte: »Als haben wir in Betrachtung, daß unser Uhranherr, Peter im Hof seliger, als deme weiland Heinrich Marschalckh zu Raueneckh, so solche Capellen zu bauen angefangen, hernach aber vor gänzlicher Erbauung derselben, auf zwischen ihnen erfolgte Vergleichung solche Capellen übergeben und also wegen vollführter Erbauung Stifter solcher

Capellen ist, wie solches der Schild, Altar und Grabstein mit seinem Wappen, dem auch Sebastian Imhof seliger Memorial so mit seiner eigenen Hand geschrieben, und Schlüssel, so seither gehabt, bezeugen, dasselbe auch zweifelsohne in Ew. Herrn Registratur also zu finden sein wird, dann gemelter unser Gegenteil Fundament nur ist, weil gemelter unser Uhrahnherr ein Holtzschuherin gehabt, und aus Vergunstigung dessen Schweer seligen hineinkommen, dadurch andere abzutreiben, da doch unsere liebe Eltern und Geschwistericht den Unkosten zu bäulicher Erhaltung solcher Capellen ausgelegt, welches sie zweifelsohne nit wurden getan haben, wo sie dessen nit befugt, dann auch dieselben darinnen begraben liegen, derwegen nicht umgehen können« usw. usw.

Vielleicht hat das Eintreffen dieser neuerlichen Imhoffschen Zuschrift den Rat veranlaßt an eben diesem 14. Oktober 1594 die noch nicht erledigte Bitte der Holzschuher zu beantworten. Es soll weiter nachgesucht werden »in der Schreinertruhen so in der Kirchen bei St. Sebald stehet« und anderwärts; zugleich wird darauf bestanden, daß die Holzschuher den alten Stand herstellen, was sie bis jetzt noch nicht getan hatten. Auch hält man es für geraten, die Sache etlichen hochgelehrten Herren vorzulegen.

Die Holzschuher konnten auf die von den Imhoff geltend gemachten Ansprüche wenig antworten; sie beschränkten sich in einer Supplikation an die Herrn Eltern darauf, ihren rechtmäßigen Besitz der Kapelle zu behaupten ohne auf die Frage, wer dieselbe gebaut und wie sie in ihre Hände gekommen sei, einzugehen.

Dem Rat wäre es wohl das liebste gewesen, wenn er eine Sache, in der es für ihn peinlich sein mußte, so oder so eine Entscheidung zu treffen, hätte einschlafen lassen können. Ein ganzes Jahr ruhte der Streit, wenigstens in den Akten, da griffen die Augsburger Imhoffs ein um eine Verschleppung der Angelegenheit zu hindern und nun verfügte der Rat am 8. Januar 1596 die »Versperr« der Kapelle bis zum Austrag des Streits. Jetzt scheint man auch erst recht in der Schreinertruhe bei St. Sebald und wo sonst etwas zu finden war, gesucht zu haben. Bei den Akten liegt ein vom 4. März 1596 datierter »Extrakt aus in blab (blau) gebundenen Pietanzbuch« mit Nr. F 1 bezeichnet, fol. 15:

»Ao 1513. Wer die Capellen zu St. Steffan genannt auf dem Gottesacker bei St. Johannes gebauet hat. Item Heinrich Marschalck zu Raueneck aus der Schney hat von neuem (d. h. neu) gebaut diese Capellen im Jahr wie ob.« Auf Grund dieser für die Imhoff nicht ungünstigen Notiz, der eine »Copia aus Sebastian Im Hoffs Memorialbüchlein«; beigegeben ist (»1570. Item der Stifter der Capellen bei St.

Johannes, S. Steffan genannt, soll sein Heinrich Marschalck zu Raueneck aus der Schney, der soll solche Capellen gebaut, doch ehe die ausgemacht gestorben und dem Peter Im Hoff meinem lieben Ahnherrn, der sich mit ihme verglichen, übergeben haben, nachmals folgends ausgebaut«), ferner auf Grund der notariellen Beurkundung einer Lochnerin, daß nach ihrem Wissen Peter Imhoff in der Ledergassen die Kapelle gebaut, das Jerusalem conterfeyisch darin malen und daß die Erben dieses anno 1521 haben erneuern lassen, und endlich unter Beibringung des Nachweises, daß die Imhoff 1564 und 1571 Kosten auf die Reparatur der Kapelle verwendet hatten, machte der Vertreter dieser Familie am 5. Mai 1596 von neuem unter Widerlegung der Holzschuherschen Ansprüche sein Recht geltend.

Die Rechtsgelehrten D. Straßburger und D. Held, denen die Akten zugestellt wurden, empfahlen die Verweisung der Parteien an das Stadtgericht (22. Februar 1597) und im nämlichen Sinne sprachen sich zwei weiterhin von Frörer und Hinderhofen noch erholte juristische Gutachten aus. So konnte sich der Rat, obgleich die Sache für die Imhoffs sehr günstig lag, der summarischen Entscheidung entziehen und die Parteien am 1. August 1597 an das Gericht verweisen, wobei er ihnen anheimstellte, welche von ihnen mit der Klage den Anfang machen wolle. Allein hierzu konnten sich weder die Imhoff noch die Holzschuher entschließen. Daß sich die ersteren wenigstens mit dem Gedanken trugen, zeigt eine Bitte an den Rat vom 12. Juli 1598, weitere Recherchen im Salbuch, in den Forstbüchern usw. vornehmen zu lassen. In der Tat wurde nun noch einiges über die Stephanskapelle gefunden, und so hat der alte Streit zwischen den beiden Geschlechtern wenigstens das Gute gehabt, daß die damals noch zugänglichen Notizen aus Büchern und Akten, die inzwischen verloren gegangen sind, auf uns kamen. Es sind folgende.

»Extract aus einem In grün Pergamen eingebundenen, vnd mit lit. F. 1. signirtem Buch. fol.: 15. 1513. F. 1.

10. Die Pfleg vnnd Handlung der Cappellen zu Sanct Steffan auf dem Gottesacker.

Wer Pfleger daselbst sein soll.

Item ein Erbar Rath wählt allweg den Pfleger, das ist gewöhnlich ein Jeder Pfleger der sondersiechen zu Sanct Johannes.

Der Pfleger hat zu gewaldt alle Zugehörung der Cappellen, vnd was die Cappelen von Meßgewandt, Zugehörung der Meß hat, das ist eingeschrieben Im Buch auff dem Rathauß, mit Nr. 1. verzeichnet, am 180 Plat.

Der Pfleger versihet auch die Cappellen mit aller notturfft, von dem Almosen, das dahin gefellt.

Wer die Cappellen gepawt hat.

Item Heinrich Marschalck zu Rawheneck aus der Schney hat gepawt von newen diese Cappellen Im Jahr.«

»Extract, aus dem Stifftbuch lit: A: Fol. 215.

»In Sanct Steffans Cappellen auf dem Gottsacker. Item zu Sanct Steffan auf dem Gottsacker, Ist kein gestiffte Pfründe, Jedoch ist dahin gestifft, das man alle wochen soll daselbst lesen zwo Meß, das soll bezahlen von der Handt ein Jeder Pfleger der Sondersiechen zu Sanct Johannes von den Zinsen, die darzu erkaufft sein, die derselb Pfleger einnimbt, wie denn die sein eingeschrieben im Zinß vnd Gült buch mit Nr. 1. bezeichnet am 180 Plat.« Der Pfleger kann die Messen lesen lassen, von wem er will. Der Priester hat nach der Messe unter die Kirchenthüre zu treten, oder dabei zu stehen, De profundis und Pater noster zu sprechen und die Kollekte für die Almosenspender zur Messe, für die »do begraben liegen, vnd für alle Christgläubig seel, vnd den Weichprunnen (zu) werffen auf den Gottesacker.«

Nach diesen Feststellungen kam es begreiflicherweise zu keiner Klage mehr. Dies bedauerte schließlich der Rat noch; denn da nun eruiert war, daß die Kapelle »von einem Fremden vom Adel erbauet« und von den Pflegern des Siechkobels bei St. Johannes jederzeit verwaltet worden, wobei weder der Holzschuerischen noch Höfischen gedacht werde (Ratsverl. v. 15. Febr. 1603), hätte er Lust gehabt, dem Pfleger zu befehlen, sich dabei pro Interesse einzulassen, damit an Tag kommen möcht, wer die beste Gerechtigkeit zu dieser Capellen hab. Die Imhoffs ließen jedoch die Sache ruhn; da sie zugleich die schöne Kapelle auf dem Rochusfriedhof besaßen, mochte ihnen nicht allzuviel an der Stephanskapelle gelegen sein; so kam dieselbe an die Holzschuher und blieb bis heute in deren Besitze. Wir könnten heute den damals unerledigt gebliebenen Streit zugunsten der Imhoff entscheiden; denn es existiert ein vom 18. Mai 1515 datierter damals unbekannt und ungenutzt gebliebener Ablaßbrief,[22]) der einem Franz Imhoff für die Stephanskapelle ausgestellt ist und deren Besuchern an drei Tagen des Jahres je 100 Tage Ablaß gewährt. Darnach waren die Imhoff im Jahre 1515 unzweifelhaft Besitzer der Kapelle und die Aufzeichnung Sebastian Imhoffs in seinem Memorialbuch von 1570, die wir vorhin mitteilten, wird wohl als zutreffend angesehen werden können. Ein Heintz Marschalck von Rauheneck aus der Schney erbaute über der Adam Krafftschen Grablegung, die vorher unter einem einfacheren Schutzdache gestanden haben wird, die Kapelle, starb jedoch vor deren Vollendung.

[22]) Theophilus Sincerus, Notitia Historico-Critica 1748 S. 28f.



Da übernahm Peter Imhoff den weiteren Ausbau und Franz Imhoff erwarb dazu, sowie zur würdigen Ausstattung derselben mit den zum Kultus notwendigen Gegenständen (ut . . . in suis structuris et edificiis debite reparetur conservetur et manuteneatur nec non libris calicibus luminaribus ornamentis ecclesiasticis ac rebus aliis divino cultui inibi necessariis decenter muniatur) den 100tägigen Ablaß.

Dauns Meinung,[23]) als ob der 1529 gestorbene Georg Holzschuher die Stephanskapelle gebaut habe, hat sich als irrig erwiesen. Der Erbauer des unter dem Namen Holzschuherkapelle bekannten Grabkirchleins, das auch, wegen des in ihm geborgenen künstlerischen Schatzes »zum h. Grab« ferner »zur Mutter-Angst« und »zu St. Rochus« hieß (Holzschuher a. a. O. S. 11), anfänglich aber als Stephanskapelle benannt wurde, ist Heintz Marschalck v. Rauheneck aus der Schney.

V.

Heintz Marschalck von Rauheneck.

Die Marschalck von Ebnet, Rauheneck und Schney waren ein kürzlich erst ausgestorbenes, ehemals aber weitverzweigtes Geschlecht, dessen Gliedern wir häufig in der Umgebung und in den Diensten der Bamberger Kirchenfürsten begegnen. Nach dem »Stammbuch des Adels in Deutschland« (III, 18 f.) nannten sich die Marschalck von Ebenat (Ebneth liegt $^1/_2$ Stunde von Burgkundstadt in Oberfranken) zum Teil auch von Raveneck (Rauheneck 1 Stunde von Ebern in Unterfranken), führten mit den Redwitz das gleiche Wappen und verwalteten statt Kursachsen das Erbmarschallamt im Stift Bamberg. Von 1503 bis 1505 war ein Marschalck von Ebnet als Georg II. Bischof von Bamberg. Ein »Heintz Marschalck zu Rawhenecke« verkaufte 1478 seine Güter zu Echerbach um 1100 fl. rh. an die Abtei Michelsberg.[24]) Da dieser Heintz Marschalck nach der Schney benannt wird, ist er wohl jener Sohn Heintz des Wilhelm Marschalck, von dem bekannt ist, daß er zusammen mit seinem Bruder Contz Marschalck die Veste zu der Schney an Wilwolt von Schaumburg verkauft hatte, 1503. (Loshorn IV, 452). Da sich ein »Geschlechtslehensbrief des Kuntz Marschalk von Ebnet nach dem Tode seines Bruders Heintz Marschalk von Ebnet sel« vom Jahr 1514 erhalten hat, in welchem u. a. auch ein »Pochendorf« erwähnt wird, können wir als wahrscheinlich annehmen, daß dieser Heintz Marschalck in eben diesem Jahr gestorben sei. Wir erinnern uns, daß nach den Erhebungen

---

[23]) Daun, Ad. Krafft S. 82.

[24]) Loshorn, Gesch. des Bist. Bamberg IV, 344 f.

des Rats Heinrich Marschalck von Rauheneck aus der Schney 1513 die Grabkapelle gebaut hat, und daß diese 1515 bereits in den Besitz des Franz Imhoff übergangen war. Die verschiedenen Angaben und Daten stimmen so aufs beste überein und erlauben wenigstens eine magere Chronologie des Lebensganges unseres Heintz Marschalck zu entwerfen. Große Güterverkäufe, wie sie uns von ihm wiederholt urkundlich bezeugt sind, deuten auf außerordentliche Ausgaben hin, und man mag sich wenn man will, vorstellen, daß die 1478 frei gemachte Summe zu einer Pilgerfahrt ins heilige Land, die um 1503 flüssig gewordenen Gelder zur Bezahlung einer außergewöhnlichen Schuld verwendet worden seien, nur darf man nicht vergessen, daß das Möglichkeiten, keineswegs aber historisch nachgewiesene Tatsachen sind. Vorsicht ist hier um so mehr geboten, als der Name Heintz bei verschiedenen Linien der Marschalck begegnet. Im Bamberger Archiv liegt z. B. ein Aufsendbrief des Heintz Marschalck von Rauheneck gegen Bischof Georg von Bamberg (auch der Nachfolger Georgs II. hieß Georg) für Heintz Marschalk von Ebnet seinen Vetter.

Nach Biedermann, Geschlechtsregister der Reichs-Frey-unmittelbaren Ritterschaft Landes zu Francken Löblichen Orts-Gebürg (Bamberg 1847) Tab. 329 ff. wäre ein Heinrich Marschalk von Ebneth zu Schney und Raueneck, der 1505 alle seine Güter in Rodhausen, Theinfeld und Poppenlauer verkauft, ein Sohn des Wolfram iun. des Stifters der Linie Schney. Die genealogischen Fragen, von denen die genauere Feststellung der Persönlichkeit unseres Heintz Marschalck abhängt, werden wohl erst entschieden werden können, wenn einmal der kürzlich an das Bamberger Archiv gekommene Nachlaß des † Freiherrn von Marschall geordnet sein wird.

In Nürnberg haben die Marschalk keine solche Rolle gespielt, daß sich etwa ihr Andenken hätte lebendig erhalten müssen. Allein Dokumente aus der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts beweisen immerhin, daß Beziehungen der Bambergischen Adelsfamilie zu Nürnberg nicht ganz fehlten, auch abgesehen von jenem übelberüchtigten Raubritter Erhart Marschalk,[25]) dem Schwestersohn des Bischofs von Bamberg, derhier in Nürnberg im September 1472 mit dem Schwerte hingerichtet wurde. Das Bamberger Archiv verwahrt von ihnen eine ganze Reihe von Geschlechtslehenbüchern (Rep. 187. S. 237). Unter den dortselbst namhaft gemachten Orten findet sich wiederholt auch Nürnberg, so in denen der Jahre 1429 und 1465. Der Eintrag in dem letzterwähnten Lehenbuch lautet:

»Norenberg.

Item Heintz kammermeister hat entpfangen von sein vnd seiner

[25]) Reicke, Gesch. der Reichsstadt Nürnberg S. 452 f.

brüder wegen siben gutlein vnd siben ecker besönder die da ligen zu clwckav mit allen iren zugehören vnd gerechtikeyt vnd waß sie zu clwckav haben darvber haben sie ein lehnbrif«; und ebendort etwas später:

»Norenberg.

Item iorg zölner hat entpfangen von sein vnd seiner brüder wegen ein gutlein mit sampt dem zehent darüber gehören mit aller seiner gerechtikeyt das da leyt zu bochendorf.« Dieses Buchendorf wird auch in dem Lehenbuch von 1514 genannt. Es ist mir nicht über allen Zweifel erhaben, ob das Norenberg der Lehenbücher mit unserer alten Reichsstadt identisch ist. Ich verzichte darum darauf die »siben gutlein und siben ecker« mit den sieben Stationen in Zusammenhang zu bringen. Ganz unzweifelhafte Beziehungen aber zu unserem Nürnberg sind durch Urkunden des hiesigen Kreisarchivs verbürgt, nach denen im Jahr 1508 und 1511 ein Hartung Marschalck Ritter Landrichter des kaiserlichen Landgerichts des Burggrafentums zu Nürnberg war, und — was für unsere Untersuchung von weit größerer Bedeutung ist, durch die Vertragsurkunde[26]) unseres Adam Krafft mit Peter Imhoff vom 25. August 1505, in der er verspricht von seiner 310 fl. betragenden Schuld »in einem jar, oder alsbald des Marschalks arbayt ausgemacht (= vollendet) wirt« 100 fl. abzuzahlen. Es ist mir unverständlich, weshalb Daun diesem für die Krafft-Forschung doch sicherlich nicht gleichgiltigen Fingerzeig nicht folgte. Doch was er versäumte, hat ein andrer getan, nämlich Philipp M. Halm[27]) in dem Aufsatz: »Die Kreuzwegstationen zu Bamberg und Adam Krafft«. Ich kann diese vielfach sehr dankenswerte und hochinteressante Arbeit nicht anführen ohne auszurufen: Ach wenn doch unsere Kunsthistoriker ein klein wenig mehr Nachdruck auf die drei Silben »Historiker« legen und sie nicht gar zu sehr durch die erste Silbe »Kunst« zudecken lassen wollten! Alle Achtung vor den interessanten stilistischen Ausführungen, wie sie Halm gibt, wenn sie zu Worte kommen, nachdem die historischen Fragen gelöst sind. Allein gerade daran fehlt es bei ihm. Ohne einen anderen Beleg beizubringen als die Berufung auf Jäcks Taschenbuch von Bamberg 1813, und Hellers Taschenbuch von Bamberg 1831, rechnet er von Anfang an mit der völlig unerwiesenen Angabe, daß die von Heinrich Marschalk von Ebnet und Raueneck gestifteten Bamberger Stationen 1507 errichtet worden seien. Und indem er ein ganz künstliches und scheinbar sehr befrie-

---

26) Daun, a. a. O. S. 79f.

27) Zeitschrift für bildende Kunst, herausgegeben von Graul u. Thieme, 10. Jahrg. Leipzig, Seemann 1898—99. S. 57—65.

digendes Gebäude aufführt, ohne das Fundament gelegt zu haben, hat er es in der Tat nur zur Errichtung eines Kartenhauses gebracht, das von der ernsthaften geschichtlichen Kritik zunächst zusammengeblasen werden muß.

In Bamberg finden sich Stationsbilder, die mit unsern Nürnberger Stationen eine frappante Ähnlichkeit haben. Wie die unsrigen finden sie in einer Kreuzigungsgruppe, Beweinung und Grablegung ihren Abschluß. Sie beginnen in der Sandstraße an der St. Elisabeth-Kapelle, da wo ehemals das Sandthor stand, gehen durch die Aufseesgasse (Hadergasse), wo sich 4 befinden, die sechste ist am Irrenhause bei St. Getreu in die Mauer eingelassen, die Kreuzigungsgruppe und die siebente Station sind nachmals an die vom Chor aus gesehen rechte Schiffswand der Kirche St. Getreu verlegt worden. Die zweite, dritte, vierte und fünfte Bamberger Station entsprechen der ersten, zweiten, dritten und vierten Nürnberger. Die erste Bamberger fehlt in Nürnberg; dafür vermißt man die fünfte Nürnberger in Bamberg. Die sechsten und siebenten Stationen entsprechen sich wieder. Daß auch in Bamberg eine große Grablegung den Abschluß bildet, wurde bereits erwähnt. Das Grab selbst zeigt an der Vorderwand drei Grabeswächter in Relief ausgeführt; der mittlere, mit einem Spieß ausgerüstete Kriegsmann wacht eben aus seinem Schlafe auf, die beiden anderen schlummern noch. Am Grab steht oben und unten ein bärtiger Mann, diese beiden halten das Tuch, auf dem Jesu Leichnam ausgestreckt mit übereinander gelegten Händen eben in das Grab gelassen werden soll. Die Fußwunden Jesu sind stark aufgeschwollen. Hinter dem Grabe stehen vier große weibliche Figuren; in der Mitte Johannes die Mutter Jesu haltend. Den Hintergrund bildet dort ein erneuertes Glasgemälde Jerusalem darstellend. An dem über dem Grab sich wölbenden Mauerbogen erblicken wir Gott Vater mit der Weltkugel, zu seinen Seiten je 6 Engel mit den Emblemen des Leidens Christi und den sie deutenden Inschriften (von links unten an): Triginta argenteis venditus — Spinis coronatus — Flagellis caesus — Clavis confixus — Felle aceto potatus — Lancea transfixus — Osculo traditus (Judaskopf, Jesus küssend) — Fustibus ligatus (Seil) — Blesphematus et illusus (Säule) — Percussus et attritus (Hammer) — Morte crucis condemnatus (INRI) — Propitiatio nobis factus (Kreuz).

Daß die Bamberger Stationen in der Komposition, die aber roher und figurenärmer ist als die Nürnberger, mit den Krafftschen übereinstimmen, sieht man auf den ersten Blick. Die Unterschriften der Stationen sind in Bamberg bis auf den Wortlaut denen in Nürnberg gleich. Wir teilen sie vollständig mit, damit ein Vergleich mit den oben bereits wiedergegebenen Nürnbergischen angestellt werden könne.



»1. Hir wirt Cristus außgefurt von Pilatus Haws sein kreutz tragend. [Laßt uns hinausgehen auser dem Thore und seine Schmach tragen.]

2. Hir begegnet Cristus seiner wirdigen lieben muter die vor großem hertzenleyd amechtig ward. II^c schrit von pilatus haus.

3. Hie ward Symon gezwungen Cristo sein kreutz helfen tragen II^cLXXXXV (295) schrit von Pilatus haws.

4. He sprach Cristus jr Tochter von Jherusalem nit weinet über mich sondern über euch und eur kinder III^cLXXX (380) schrit v̄. p. haus.

5. Hir hat Cristus sein heiliges angesicht der Frawen Feronica jn iren slayr gedruckt vor jrem Haws. v^c (500) schrit von Pilatus haws.

6. Hie velt Cristus vor großer amacht vnter dem kreutz ernider vff die erdē bey Eylfhundēt schriten vō pilatus haus.«

Bei dieser Gelegenheit sei auch die merkwürdige Tatsache erwähnt, daß die angeblich aus Tilmann Riemenschneiders Werkstatt stammenden Stationen des Wallfahrtsortes Kirchberg bei Volkach in Unterfranken, die aus den Jahren 1520, 1521 und 1531 stammen, gleichfalls Inschriften enthielten, die mit den Bambergischen und Nürnbergischen nicht nur dem Inhalt, sondern teilweise auch dem Wortlaute nach übereinstimmten.

Verschwunden sind im Laufe der Zeit die sowohl in Bamberg als Nürnberg dem Kreuze gegenüber aufgestellten figurenreichen Frauengruppen (mit Johannes). In Nürnberg stand unter dem Kreuze bekanntlich der römische Hauptmann zu Pferde mit seinen Kriegsknechten; als diese Gruppe verwittert war, setzte man die aus der gegenüberstehenden Gruppe stammenden, in den Proportionen gar nicht dazu passenden Figuren des Johannes und der Maria unter das Kreuz, die man jetzt auch wieder mit erneuert hat.

Auf die Frage, wann wohl der mit den Nürnberger Stationen so merkwürdig übereinstimmende Bamberger Kreuzweg angelegt worden ist, gibt uns — was Halm nicht beachtet hat — das Werk selbst eine Antwort. Am mittleren Kreuz sind zwei Jahreszahlen eingegraben 1500 und 1613, offenbar ist die erstere die Zahl der Stiftung, letztere die der Restauration der Kreuzigungsgruppe. Aber wir haben auch urkundliche Belege, die ich der Reihe nach anführe:

1. Am 27. Juli 1500 ist im Elisabethspital eine Messe zum Gedächtnis der Ausführung aus Pilati Haus gestiftet worden.[28] Die betreffende Urkunde findet sich im städtischen Archiv Bamberg und bestimmt:

»Ich Martein Ganns und Ich Heintz Kemptnater, Pfleger Sannd Elsbetenn Spitals im Sand, wir bekennen, das uns der erber und veste

---

[28]) Haas, St. Martin S. 449 f. Bericht des histor. Vereins in Bamberg 1860. S. 143.



Heinrich Marschalck zu Rawheneck[29]) am baren Golde behenndigt hat 60 fl., davon wir zum Nutz des gen. Spitals 3 fl. jerlicher Zins erkauft. Daraus sollen wir bestellen, daß alle Freitag im gen. Spitall ein Messe von unserm libenn Herrn Jhesu Cristi Leydenn und sunderlich zu Betrachtung Seiner ausfurunge aus Pilatus Hawse zu Seiner Crewtzunge mit andacht gelesen werde. Bei solchem Ampt soll ein Collecten für des gen. Heinrichen Marschalk, auch Vaters und Mutter etc. Seelen seligkeit eingelecht werden und Solichs in das Messpuch des Spitals zu ewiger gedechtnus eingeschrieben werden. — Sig. des Spitals. — Geben am Montag nach Sand Jacobstag 1500.«

2. Im Bamberger Archiv ist eine mit 3 Siegeln versehene Originalurkunde (Kiste 25, Lade 8, Ziffer 3), ein Revers des Abts Wolffgang, des Priors Jacob und des Convents des Klosters auf dem Michelsberg wegen einer für Heinrich Marschalk zu Raweneck wöchentlich am Freytag zu lesenden Meß in der Probstey St. Getreu auf dem neuen Altar bey dem Grabe Jhesu Cristi inwendig des eisernen Gitters, durch genannten Marschalck aufgerichtet. Gegeben am Samstag nach der heyligen drey konigtag 1503. (7. Jan. 1503.)[30])

3. Montag nach St. Gertraudentag 1509 (8. Oktober 1509) bekennen die Pfleger Michel Paul und Bartholomäus Holt, daß derselbe Heinrich Marschalk im Elsbetenspital mit 60 fl. eine Messe durch das ganze Jahr auf den Samstag gestiftet habe.[31])

4. Am Donnerstag nach St. Bartholomäustag 1519 hat wieder ein (anderer?) Heinrich Marschalk zu Raueneck 5 fl. jährlichen Zins vermacht »die Figuren vor dem Sandthor aus bis St. Getreuen zu erhalten, Gott zu lob und ehren des bittern Leiden Christi.«[32])

---

[29]) Heinrich Marschalk war (Haas, a. a. O. S. 450) auch sonst ein großer Wohltäter des Hospitals der heil. Elisabeth. In den Rechnungen figuriert unter seinem Namen (z. B. 1547 und 1568) eine Stiftung, da werden z. B. 5 fl. verausgabt für 42 Ellen Tuch zu der Armen-Rockstiftung Heinrich Marschalks. An den 4 Quartalen werden verausgabt an 18 oder 19 Pfründner sowie an 4 bis 6 Priester, die zu Vigil und Seelenmesse amtierten, Präsente in Geld, Weißbrot, Karpfen, Heringen, grün Kraut, Äpfeln und Birnen; an St. Johannis-Nacht: Erbsen, Kirschen, Amarellen usw., am Elisabethen-Tag Karpfen usw. Im Jahr 1574—75 begegnet hiebei auch ein Posten von 25 Pf. für »Quetzchka« (Zwetschgen).

[30]) Weber, Die ehem. Benediktiner-Probstei St. Getreu in Bamberg. Sep.-Abdr. a. d. Kal. f. kathol. Christen. 1885. Sulzbach i. d. Oberpf. S. 12: »also vnd mit der Bescheidenheit, das solche wöchentliche meß von vnsers lieben herrn vnd Seeligmachers Jesu Cristi leyden, demselben zu lobe vnd Eren vndt sonderlich in Betrachtung undt gedächtnus seiner ausfuhrung aus pillatus hawß zu seiner Crewtzigung vff den Bergk Calvarie, seines Bittern Todts vndt Begräbnus« gefeiert werde.

[31]) Haas, Gesch. der Pfarrei St. Martin in Bamberg 1845. S. 449 f.

[32]) Bamberger Ratsregistratur. Weber a. a. O. S. 12.

Daraus geht mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit hervor, daß die Bamberger Stationen im Jahre 1500 bereits aufgestellt waren, oder eben aufgestellt wurden. Jedenfalls war zu Anfang des Jahres 1503 das ganze Stationenwerk einschließlich der Grablegung fix und fertig, denn die Meßstiftung zum Gedächtnis der Ausführung aus Pilatus Haus, seines Todes und Begräbnisses vom 7. Januar dieses Jahres in der Probstei St. Getreu als dem Endpunkt des Kreuzweges setzt die Vollendung voraus. Mit dieser schlichten historischen Konstatierung aber fällt Halms ganze Beweisführung, daß die in der Vertragsurkunde zwischen Krafft und Imhoff vom 25. August 1505 erwähnte Arbeit für den Marschalk die Bamberger Stationen seien, in sich selbst zusammen. Ein Werk, das die Inschrift 1500 trägt und von 1500 an urkundlich durch mit ihm verbundene Meßstiftungen usw. bezeugt ist, kann nicht 1505 in Arbeit gewesen sein.

Wenn aber des »Marschalk Arbeit« nicht die Bamberger Stationen waren, diese vielmehr bereits 1500 die Werkstatt ihres unbekannten Schöpfers verlassen hatten, was ist dann darunter zu verstehen? Jedenfalls eine große Arbeit; dafür spricht die hohe Summe, die Krafft nach ihrer Vollendung und damit nach Ausbezahlung keineswegs des ganzen Arbeitslohnes sondern von dessen letzten Rate zurückzubezahlen verspricht. Aber ich füge hinzu: auch eine bekannte Arbeit. Die Art, wie zwischen Krafft und Imhoff von des Marschalks Arbeit gesprochen wird, ohne daß man es für nötig hält, sie zu benennen, deutet darauf hin, daß es sich um eine allgemein bekannte Sache handelt. Wenn ein auswärts gearbeitetes Werk, wie die Bamberger Stationen gemeint wäre, so müßte uns der Ausdruck befremden; handelt es sich aber um ein hier in Arbeit gegebenes und die Allgemeinheit interessierendes Werk, dann ist er verständlich.

Wir hielten es von Anfang an für sehr wahrscheinlich, daß der Stifter der Grabkapelle auch der Stifter der Stationen sei. Der Erbauer der Kapelle ist Heinrich Marschalk von Rauheneck. Indem wir diesen Heinrich Marschalk im Jahr 1505 als Auftraggeber für ein großes aber bisher unbekanntes Werk Kraffts sehen — den Versuch, als das gesuchte für den Marschalk bestimmte Werk die Bamberger Stationen in Anspruch zu nehmen, haben wir in seiner Haltlosigkeit erkannt — schließt sich der Ring unserer Beweisführung: Im Jahre 1505 arbeitete Adam Krafft hier in Nürnberg mit der Aussicht in einem Jahre etwa damit zu Ende zu kommen im Auftrage des Heinrich Marschalk von Bamberg an den zu einem Wahrzeichen Nürnbergs gewordenen Stationen.

Dieses Ergebnis stimmt vortrefflich zu der einzigen bisher schon

bekannten auf das Stationenwerk bezüglichen Angabe, nämlich der in der Nischenmalerei der Grabkapelle angebrachten Jahreszahl 1508. Daß diese Malerei nach Fertigstellung der Grablegung entstanden, ist ebenso selbstverständlich, als es wahrscheinlich ist, daß sie nicht allzu lange nach dieser gemacht wurde. Wenn der Zusammenhang zwischen Grablegung und Stationen früher bereits unter Berufung auf die ältesten Nachrichten, insonderheit auf Neudörfers »Nachrichten von Künstlern und Werkleuten« (1547) behauptet wurde, so dürften jetzt alle etwa noch gehegten Zweifel durch die Tatsache verscheucht werden, daß die Bamberger Stationen, die nichts anderes als etwas ungelenke Vorläufer der künstlerisch vollkommeneren Nürnberger Bildwerke sind, ebenfalls in einer groß angelegten Grablegung ihren Abschluß gefunden haben. Eben deshalb braucht darüber kaum mehr ein Wort verloren zu werden, daß die über die Grabkapelle, Heinrich Marschalk und sein Verhältnis zu Krafft eruierten Tatsachen etwa nur auf die Grablegung, nicht aber auf die Stationen überhaupt ein neues Licht zu werfen geeignet seien. — Daß die Kreuztragung in der Sebalduskirche, die ganz den Charakter der Stationsbilder zeigt, im Jahre 1506 entstanden ist, sei dabei noch einmal in Erinnerung gebracht.

Eine Schwierigkeit bleibt allerdings bestehen, von der wir bisher noch nicht gesprochen haben. Wenn man die Bamberger und die Nürnberger Stationen miteinander vergleicht, so sieht man alsbald, daß diese künstlerisch hoch über jenen stehen. Halm macht in dem angeführten Aufsatz darauf aufmerksam, daß in Bamberg die Körper schlanker, die Bewegungen unruhiger sind, das Mienenspiel ist vielfach geradezu fratzenhaft und die Gewandung entbehrt des großen Zuges. Die Ebene, auf der die Figuren stehen, steigt viel schräger an als hier und daß überall viel mehr unverdeckte Rückwand zu sehen ist, stört den lebensvollen Eindruck der Komposition. Ob Halm wohl Recht haben wird, wenn er in den Bamberger Stationen eine Arbeit aus der Werkstatt Kraffts sieht, an der der Meister selbst freilich keinen Hammerschlag tat? In diesem Falle scheint sich allerdings das zusammenfassende Urteil aufzudrängen, daß die Bamberger Stationen eine Werkstattwiederholung des Nürnberger Kreuzwegs seien. Allein diesem ästhetisch geschöpften Endspruch entsprechen nun eben einmal die urkundlichen Daten, mit denen der Historiker zu rechnen hat, keineswegs. Das Ergebnis der geschichtlichen Nachforschung geht dahin, daß die Bamberger Stationen den Nürnberger vorausgehen. Es ist meine Aufgabe nicht, in die ästhetische Würdigung der beiden Arbeiten einzutreten. Die Beobachtung, die ich bei Daun und bei Halm machte, daß ästhetische Gründe zur Entscheidung angerufen werden, bevor der historische Sachverhalt festgestellt ist, hat mich

in dieser Beziehung sehr vorsichtig gemacht. Ist es eine geschichtlich eruierte Tatsache, daß die Bamberger Stationen um 1500, die Nürnberger um 1506 entstanden sind, dann haben eben die ästhetischen Betrachtungen damit zu rechnen und ich zweifle nicht, daß man in der Kunstgeschichte Parallel-Erscheinungen finden wird. Wenn wir den beiden aus der Werkstatt Peruginos hervorgegangenen Sposaliziobildern gegenübergestellt würden und wir sollten — ohne alle Kenntnis der geschichtlichen Tatsachen — einfach aus ästhetischen Gründen urteilen, wie die beiden wohl zusammenhingen, würde vielleicht mancher Raffaels Arbeit als das Original und die Peruginos als die weniger geschickte Werkstattwiederholung bezeichnen, und doch verhält es sich damit bekanntlich umgekehrt. Es kann wohl sein, daß Krafft auf Wunsch seines Auftraggebers ein vorher auswärts, sei es durch seine Gesellen sei es durch sonst jemand, ausgeführtes Werk in der Wiederholung zur Höhe künstlerischen Vollendung hinanführte. Jedenfalls hat er die Nürnberger Arbeit selbst geleitet und ihr mit eigener Hand die letzte Weihe gegeben. Keinesfalls dürfen etwaige ästhetische Schwierigkeiten der geschichtlichen Erforschung der Dokumente von vornherein den Weg verlegen.

VI.

Ergebnisse.

Was wir geschichtlich mit Sicherheit von den Nürnberger Stationen wissen, ist folgendes:

1. Die Sage, daß Martin Ketzel sie gestiftet habe, entbehrt jeglichen geschichtlichen Kerns;
2. Die Stationen und die Grablegung in der sog. Holzschuherkapelle gehören zusammen;
3. Ihr Stifter ist Heinrich Marschalk von Rauheneck, der früher bereits in Bamberg ein ähnliches Werk hatte errichten lassen;
4. Die Vollendungszeit ist annähernd das Jahr 1506.

Wenn sich zum Schluß die Frage aufdrängt, wie es denn nur geschehen konnte, daß ein jetzt noch so klar erkennbarer Sachverhalt von der Sage verdunkelt werden konnte, so dürfte die Antwort hierauf nicht schwierig sein. Der Name des in Nürnberg nur vorübergehend auftauchenden Stifters konnte um so schneller vergessen werden, als die Grabkapelle bald nach Fertigstellung der Stationen in einen anderen Besitz überging. Da lag es nahe, später das große Werk mit einem bekannteren und geläufigeren Namen in Beziehung zu bringen, und so trat Martin Ketzel an die Stelle des vergessenen Heintz Marschalk. Von

diesem Heintz Marschalk geht — worüber wir uns nicht wundern können — die nämliche Sage, die sich später an Martin Ketzels Namen geknüpft hat. Bei Haas[33]) lesen wir unter Anführungsstrichen, ohne daß uns indes die Quelle angegeben würde, also: »Im Munde des Volkes herrscht noch die Überlieferung, daß ein frommer Mann, welcher in Jerusalem war, die Schritte gemessen habe, welche vom Hause des Pilatus bis zur Richtstätte auf dem Kalvarienberge sind, und daß er zu Bamberg von der Elisabethen-Kapelle bis nach St. Getreu gleiche Entfernungen entdeckt, zum Andenken daran Abbildungen aus der Leidensgeschichte Jesu, anfangend mit der ersten an gedachter Kapelle, längs der Hader-(Hotter-) Gasse und den Michelsberg hinan bis an die St. Getreu-Kirche habe errichten lassen. Mehrere sind noch vorhanden. Dieser Stifter war Heinrich Marschalk.«

---

33) Haas, Geschichte der Pfarrei St. Martin zu Bamberg, 1845, S. 448 f.

Ein wiederentdeckter Landschaftsmaler.

Eine Anregung von **Ernst Sigismund**-Dresden.

Bei meinen Nachforschungen über Leben und Werke des Dresdner Hofmalers Chilian Fabritius, deren Resultate unterdessen im »Dresdner Jahrbuch 1905« gedruckt vorliegen, mußte ich mich auch mit der Frage nach dem Urheber einiger landschaftlicher Darstellungen beschäftigen, die dem genannten kursächsischen Meister fälschlich zugeschrieben worden sind. Die Frage erscheint mir doch wichtig genug, daß ich hier zu ihrer Nachprüfung auffordern möchte. Die in Betracht kommenden Bilder sind, nach der Zeitfolge ihrer Erwähnung angeordnet, folgende:

1. Christian von Mannlich nennt in der »Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemälde-Sammlungen zu München und zu Schleißheim« Band 2 (Münch. 1805) S. 6 als in München befindlich:

Nr. 22. Fabritius (Kilian). »Eine Landschaft mit Ruinen. Auf Leinwand. Höhe 1 Sch. 3 L. Breite 1 Sch. 3 Z.«

Über den angeblichen Urheber macht der Verfasser im 1. Bande (S. 150) die üblichen falschen Angaben, die ich schon in meinem oben zitierten Aufsatze widerlegt habe. Das Gemälde scheint mit der gleich zu nennenden Schleißheimer Nr. 332 identisch zu sein, wie Sujet und Größenverhältnis vermuten lassen.

2. In der kgl. bayrischen Galerie zu Schleißheim befanden sich nach dem Verzeichnis von 1831 (S. 60 und 131):

im Zimmer X: Nr. 332. Fabritius, Kilian. »Eine Landschaft mit einem zerfallenen Gebäude. Auf Leinwand. H. 1 Fuß; Br. 1 Fuß 3 Zoll 3 Linien«;

im Zimmer XVIII: Nr. 790. Ders., »Eine waldige Gebirgsgegend mit Figuren geziert. Auf Leinwand. Höhe 2 F. 6 Z. 6 L.; Breite 3 F. 4 Z. 3 L«.

Das Schicksal dieser beiden Gemälde, die 1775 in der »Beschreibung der Churfürstlichen Bildergallerie in Schleisheim« noch nicht erwähnt werden, ist mir unbekannt. Die Nachlässigkeit der Zuweisung ergibt sich schon aus der S. 282 beigefügten biographischen Notiz, in welcher der Delfter Carel Fabritius († 1654) mit dem angeblich »um 1660 zu Dresden arbeitenden« Chilian Fabritius identifiziert wird.



Während ich die bisher genannten Landschaften nicht mehr nachzuweisen vermag, möchte ich die Aufmerksamkeit auf zwei erhaltene landschaftliche Darstellungen lenken, die noch heute auf den Namen des Chilian Fabritius († 1633) getauft sind.

3. Der vom Galeriedirektor Erasmus Engert verfaßte »Catalog der k. k. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien« (1. Aufl. Wien 1858; zweite verb. Aufl. 1864) verzeichnet S. 62 unter den »Niederländischen Schulen«:

Nr. 26. Kilian Fabritius. »Gebirgslandschaft mit einer Ruine. Lw. 1 Elle 8 Zoll hoch, 2 E. 6 Z. breit.«

Diese Darstellung befindet sich in der Wiener Gemäldegalerie (Nr. 1773). Im »Schatzkammer-Inventar« von 1773 (Nr. 102) wird sie kurz »Mittere Landschaft von Fabricio« genannt. Chr. v. Mechel (»Verzeichniß der Gemählde —« Wien 1783, S. 225 Nr. 100) dachte schon 1783 an Karl Fabritius. Erst Er. Engert hat die falsche Zuweisung an Kilian Fabritius aufgebracht, die sich bis heute erhalten hat.[1]) Das Bild stellt ein von Höhenzügen umschlossenes Gebirgstal Italiens dar. Rechts und fern im Hintergrund erblickt man steil abfallende Felsen, zur Linken eine sanft ansteigende bewaldete Bodenerhebung, an der entlang die nach dem Vordergrunde links abbiegende Straße führt. Ein Maultiertreiber kommt mit seinen beiden bepackten Tieren des Weges daher. Er zieht gerade bei einem hohen steinernen Bauwerke vorüber, das wahrscheinlich eine antike Zisterne vorstellt. Der vorderste Teil der Straße ist durch eine Baumgruppe verdeckt, die den Vordergrund schmückt: eine breitästige Eiche und drei Birken. Rechts neben der Birkengruppe rauscht zwischen felsigem Gestein ein breiter Bach daher. Von ihm aus reicht ein Wiesengrund, mit Baumzügen durchsetzt, bis zu den Felsen zur Rechten. Das Ganze ist, obwohl etwas konventionell komponiert, ein Naturbild von packender Stimmung, das in seinem Meister einen routinierten Landschafter erkennen läßt.

4. Endlich weist die Gemäldesammlung des Großherzoglichen Museums zu Darmstadt (vgl. Rud. Hofmanns Verzeichnis 1872 S. 3) ein hierher gehöriges Bild auf:

Nr. 7. Kilian Fabritius. »Landschaft in der Abendstimmung. Auf Leinwand, hoch 12 cm, breit 164 mm.«

Den ganzen linken Mittelgrund nimmt ein dichter Wald von hohen Bäumen ein. Vor ihm streckt sich ein Kornfeld hin, an dem ein Schnitter

---

[1]) Der Direktor der Wiener K. K. Gemäldegalerie, Herr K. und K. Regierungsrat Aug. Schäffer, selbst als trefflicher Landschaftsmaler bekannt, stellte mir in liebenswürdigster Weise eine sehr gute Photographie des Bildes zur Verfügung und unterstützte mich auch sonst durch wertvolle Mitteilungen.



und ein Weib tätig sind, während ein zweiter Schnitter sich auf der Wiese zur Seite des Feldes gelagert hat. Zu seinen Füßen dehnt sich nach rechts der glatte Spiegel eines Sees, dessen hinteres Ufer von Gebüsch und einem in Ruinen liegenden Gebäude umrahmt wird. Darüber hinaus schaut man in das weite Land: nur ganz in der Ferne hemmen niedere Hügel den Ausblick.[2]) — Eine zweite Landschaft unter dem gleichen Künstlernamen besaß die Sammlung zu Anfang des vorigen Jahrhunderts; schon im Jahre 1843 aber fehlte diese.

Die Tatsache, daß der Dresdner Meister Chilian Fabritius nach Ausweis der Archivalien nur als Historien- und Porträtmaler, nicht als Landschafter zu betrachten ist, regte in mir die Frage an: Wer ist der Urheber der oben verzeichneten Darstellungen? Eine kurze Notiz Hagedorns in den »Eclaircissemens historiques« (Dresd. 1755 p. 197 Anm.)[3]) führte mich auf einen von Hagedorn zuerst genannten, jetzt aber gänzlich vergessenen Wiener Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, C. Fabricius, von dem der kundige Verfasser schreibt: »Les beaux Païsages de C. Fabricius méritent encore l'attention des Amateurs.« Durch freundliche Vermittelung des Herrn Regierungsrates Schäffer hatte Herr K. und K. Majorauditor A. Haidecki in Wien die Güte, mir seine den genannten Maler betreffenden Aushebungen aus den Wiener Kirchenbüchern mitzuteilen. Nach diesen Einträgen erhalten wir folgendes Lebensbild des von Hagedorn angeführten Künstlers.

Carl Ferdinand Fabritius ist ein Pole. Er wurde 1637 zu Warschau geboren. In Wien studierte er — wie wir mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen können — bei dem jetzt ebenfalls unbekannten »bürgerlichen«, d. h. zünftigen Maler Johann Ludwig Kegl. [Letzteren erwähnt, allerdings unter zu später zeitlicher Ansetzung, zuerst Hagedorn (a. a. O. S. 137) der auch (nach S. 14) ein Gemälde von ihm besaß; der ältere Füßli hat sodann 1779 diese Angaben in seinem »Allgemeinen Künstlerlexikon« S. 339 verwendet. Nach Hagedorn ist Kegl oder Kegel ein flandrischer Maler, der einige Zeit in Wien lebte, vielleicht auch dort starb. Ein Zeitgenosse Joseph Orients († Wien 1747), ahmte er die Manier des Holländers Jan Griffier (geb. 1656 in Amsterdam) besonders in dessen Rheinansichten nach, indem er Landschaften aus der Vogelschau schuf.] Am 29. Juli 1659 vermählte sich Fabritius, erst 22 Jahre alt, in der St. Stefanskirche mit der Witwe seines vermutlichen Lehrmeisters, Frau Regina Köglin, wobei ihm die bürgerlichen Maler Johann Miller und

---

[2]) Auch dieses Bild wurde mir durch die Güte des Galeriedirektors, Herrn Prof. Dr. Back, in Photographie zugänglich gemacht.

[3]) Bezug genommen ist auf diese Notiz in der »Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Zweyten Bandes 2. Stück« (Leipz. 1758) S. 279.

Johann Modlsee als Zeugen dienten. Bemerkenswert ist, daß Fabritius nicht als zünftiger Maler bezeichnet wird: er fühlte sich offenbar auf einer höheren Kunststufe stehend. Dies wurde später auch offiziell anerkannt, indem er vom Kaiser Leopold I. die »Hoffreiheit« erhielt, also den Titel »Hofmaler« führen durfte. In den siebziger Jahren wohnte er in der Leopoldstadt »in Matthias Scholzen Haus«. Hier ereilte ihn, der noch in jugendlichen Jahren stand, ein tragisches Ende, indem er sich am 21. Januar 1673 »selbst unversehens erschoß«. Er hatte nur ein Alter von 36 Jahren erreicht.

Aus den vorstehenden Mitteilungen ist für uns besonders die von Wert, daß der jugendliche Meister durch seinen Lehrer Kegl unter niederländischem Einflusse stand. Wenden wir diese Angaben auf die noch erhaltenen beiden Gemälde in Wien und Darmstadt an!

Das Wiener Bild gehört offenbar der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an. Es weist, wie ich mich mehr und mehr überzeugt habe, etwa auf die Schule des Jacques d'Arthois (1613 bis 1686) hin. Diese stilistischen Gründe, unterstützt durch Mechels Annahme von 1783, lassen uns das Bild der Wiener Galerie mit Recht dem Carl Ferdinand Fabritius zuschreiben. Es wäre dann in diesem Werke auch ein Maßstab für die künstlerische Fähigkeit des Malers gegeben.

Anders, als bei dieser Darstellung, liegen die Verhältnisse bei der Landschaft in Darmstadt. Sie ist offenbar von anderer Hand. Als ihren Urheber möchte ich lieber einen rein deutschen Meister bezeichnen; oder sollte gar an einen frühen englischen Landschaftsmaler zu denken sein? Eine außerordentliche Zartheit der Auffassung und Ausführung zeichnet diese Darstellung aus. Der herniedersinkende Abend breitet eine fast schwermütige Stimmung über die stille Landschaft. Die Frage nach dem Urheber des Bildes muß vorderhand offen bleiben. Doch möchte ich ausdrücklich hierdurch zu einer genaueren Prüfung dieser Frage anregen.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung kurz zusammen! Der jetzt ganz vergessene Wiener Maler Carl Ferdinand Fabritius (1637 bis 1673) muß ein seinerzeit hochgeschätzter Künstler von guten Qualitäten gewesen sein — war er doch in jungen Jahren schon kaiserlicher Hofmaler. Jetzt können wir allerdings nur noch ein Gemälde, die Landschaft in Wien, mit ziemlichem Rechte ihm zuweisen. Vielleicht entreißt aber eine tiefergehende Forschung auch andere Werke des Meisters der unverdienten Vergessenheit.

Zur Geschichte der Nürnberger Malerfamilie Praun-Löblich.

Ein Nachtrag.

Ich habe in meinen, im laufenden Jahrgang des Repertoriums veröffentlichten »Archivalischen Beiträgen zur älteren Nürnberger Malereigeschichte« alles urkundliche Material zu sammeln versucht, das uns über die, dem 15. Jahrhundert angehörige Malerfamilie Praun-Löblich überliefert ist. Ein Zufall führte mir noch den unten wiedergegebenen Nachtrag in die Hände.

Für den Montag nach St. Veitstag (19. Juni) 1458 hatte der Nürnberger Rat ein großes Armbrustschießen ausgeschrieben und wertvolle Preise, darunter 4 Pferde und 3 Ochsen, diese mit vergoldeten bzw. versilberten Hörnern, ausgesetzt. In der offiziellen Rechnungsablage über die Ausgaben des Festes (Register vnd ordenung vff dem Schießen, hie zu Nurmberg gehalten, anno etc. 1458[1]) findet sich nun der folgende Eintrag:

Item 70 ℔. alt 21 dn. dem Prawn, maler, fur 25 panier, fur 14 schilt auf die deck,[2]) von dem kalterlein zu malen, darin das orlein gewest ist, und von dem kleinen zeltlein zu malen, darunter man die bolz trüg, und von dem panier daruf, auch von den drew par horner an die ochsen, der warn zwei vergült und das ein par mit silber überzogen; facit 17 ℔ novi 13 sh. 6 hl.

Item 17 sh. 6 hl. dem Prawn, maler, von dem panier zu malen den buchsenschützen.

Welches der zahlreichen Glieder dieser Familie gemeint ist, läßt sich leider nicht feststellen; zeitlich wäre wohl am ehesten an den älteren Fritz Löblich, vermutlich Sohn des 1441 verstorbenen und bei St. Lorenz begrabenen Praun-Löblich zu denken. *Gümbel.*

---

[1]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg Saal 1, Lade 180, No. 11.

[2]) D. h. die bis auf die Erde herabwallenden, rot und weißen Decken, mit welchen die Preistiere überhangen waren.



Neues für Jan Mostaert.

Der Meister des Oultremontschen Altares scheint mit Jan Mostaert identisch zu sein. Gustav Glück ist nicht müde geworden, die von ihm[1]) und von Camille Benoît aufgestellte Hypothese zu stützen und auszubauen, zuletzt mit seinem Beitrage zu der Franz Wickhoff gewidmeten Festschrift.[2]) Nicht mit Unrecht ist er zu dem Schlusse gekommen, die Vermutung wäre reif, in den Bezirk der anerkannten Wahrheiten einzutreten. Unter den Bildern, die Glück mit einem Versuche, die Folge der Entstehung festzustellen, aufreiht, scheint mir nichts Fremdes zu sein, abgesehen von den an letzter Stelle genannten »zwei Gegenstücke(n), Bildnisse eines Ehepaares, im Germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 63 und 64)«. Dieses Paar, das unrichtig unter dem Namen des Meisters vom Tode Mariae katalogisiert ist, stammt, wie ich glaube, nicht von Jan Mostaert, sondern von Jan Joest van Haarlem, dessen Kunst neben der des Hofmalers menschlich, bürgerlich und lebensprühend erscheint. Einige Bilder, die ich gelegentlich dem Meister zugeschrieben hatte, sind von Glück freundlich aufgenommen worden. Heute möchte ich die schon recht stattliche Liste vergrößern, auch manches früher allzu flüchtig Notierte, das keine Beachtung finden konnte, deutlicher machen, alles in der Hoffnung, die Identifizierung sicherer erscheinen zu lassen.

1. Vor etwa 15 Jahren wurde im Londoner Kunsthandel als »Schongauer« eine Kreuzigung Christi[3]) angeboten, die aus dem Besitze Lord Northwicks kam und die Waagen (Art Treasures III p. 205) sehr kurz notiert hat (»early netherlandish school. — the crucifixion; an interesting picture, of great artistic value.«) Diese Tafel gehört zu den bedeutendsten Werken Mostaerts, ist vielleicht die Mitteltafel eines Flügelaltars, noch etwas größer als das mittlere Stück des Oultremontschen Triptychons, nämlich 143 cm hoch und 106 cm breit. Ursprünglich oben geschweift ähnlich wie jener Altar, ist sie zum Rechteck ergänzt worden. Dargestellt ist der Gekreuzigte und das dichte Getümmel unter dem Kreuze. Rechts vom Stamme, den Magdalena umfaßt, die Gruppe der Feinde

---

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst, 1896.

[2]) Beiträge zur Kunstgeschichte, Wien 1903, Anton Schroll & Co.

[3]) Eine alte Kopie dieser Komposition im Besitze der Familie v. Barfuß auf Batzlow bei Wriezen a. O. — Hier sind unten Stifterportraits hinzugefügt.



Christi, vorne zwei Kinder. Links die Gruppe der Trauernden, die ohnmächtige Mutter mit Johannes und einer reich gekleideten Frau. Links am Rande eine stehende klagende Frau. Auf dieser Seite weiter hinten der Befehlshaber zu Pferde mit hermelingefüttertem Hut und weißen Handschuhen. Zwei stürmisch bewegte Engel fliegen um das Kreuz. Oben aus den Wolken erscheint die Halbfigur Gottvaters. Gebirgslandschaft unter schwer bewölktem Himmel. — Die Anordnung ist wesentlich lockerer, minder streng als etwa im Oultremontschen Altare. Das Bild sieht jünger aus. In der Zeichnung ist alles für Mostaert charakteristisch: die Köpfe etwas zu groß, die Hände ein wenig zu klein, die mit strenger Vermeidung eckiger Zusammenstöße geschwungenen Faltenlinien. Die Auffassung ist kühl und allzusehr durch Äußerlichkeiten, wie das Kostüm, in Anspruch genommen, die Landschaft kleingliedrig. Hoffentlich taucht das Bild, das vermutlich im englischen oder amerikanischen Privatbesitze versteckt ist, auf und erobert sich den Platz, den meine Andeutungen ihm kaum verschaffen werden.

In dem Werke über die Berliner Renaissance-Ausstellung[4]) sprach ich von mehreren Ecce homo-Darstellungen im Stile Mostaerts. Eines der Stücke, an die ich dabei dachte, erschien auf der Brügger Leihausstellung 1902 und wurde von allen Sachverständigen zu dem Oultremontschen Altare gestellt.[5]) Vier ähnliche Stücke, deren ich mich nicht genau genug entsinne, um sie mit Bestimmtheit als Originale von der Hand Mostaerts bezeichnen zu können, notiere ich:

2. Verona (Nr. 382): Christus als Schmerzensmann, Halbfigur auf rotem Grund, oben Engel mit Marterwerkzeugen.

3. Moskau, Sammlung des Herrn Dimitri Stschoukine: Christus als Schmerzensmann in Halbfigur.

4. London, 1897 bei dem Kunsthändler Martin Colnaghi: Christus in Halbfigur mit der Dornenkrone, in annähernd natürlicher Größe, mit vielen kleinen Engeln, auf zinnoberrotem Grunde, in blaßviolettem Gewande.

5. Köln a. Rh., Versteigerung Lanfranconi bei Lempertz 1895, als »Gerard David« Nr. 46 (Lichtdruck im Auktionskataloge): Der dornengekrönte Christus in Halbfigur. 49—28,5 cm.

6. Weit wichtiger als diese Tafeln, die ich bisher nicht miteinander vergleichen konnte, da nur von dem Exemplar aus der Sammlung Lanfranconi eine Abbildung existiert, ist der Altar aus Helsingør, den ich,

---

[4]) Berlin, G. Grote, 1898, S. 23.

[5]) Nr. 338 der Brügger Ausstellung, aus H. Willetts Besitz. (Pigmentdruck. Bruckmann.)

ohne das Original zu kennen, in diesen Zusammenhang zu bringen wage. Ich bin in bezug auf dieses jetzt im Nationalmuseum zu Kopenhagen bewahrte Bild auf die Lichtdrucke in der schönen Publikation[6]) von Francis Beckett angewiesen.

Falls die Prüfung des Originals meine Vermutung bestätigt, daß unser Meister den von Christian II. von Dänemark gestifteten Altar geschaffen habe, ist viel gewonnen. Der dänische König hatte eine Schwester Karls V. zur Frau, stand dadurch in Verbindung mit dem Hofe der niederländischen Statthalterin, deren Maler Jan Mostaert war. Nach den überzeugenden Ausführungen Becketts ist der Altar zwischen 1517 und 1520 entstanden.

Dargestellt ist das Jüngste Gericht und unten die königlichen Donatoren. Der Zustand der Malerei ist leider schlecht, der Stil deshalb zum Teil unklar. Einige Partien wie namentlich die Landschaft sprechen sehr bestimmt für unseren Meister, und die Komposition im ganzen erinnert entschieden an das Triptychon in der Wesendonckschen Sammlung.

Die schon beträchtliche Zahl der Bildnisse, die dem Meister mit Recht zugeschrieben worden sind, glaube ich mit folgenden Stücken vergrößern zu können.

7. 8. Ein Bildnispaar aus Wiesbadener Privatbesitz, das im vorigen Jahre in die Sammlung des Herrn R. v. Kaufmann übergegangen ist. Mann und Frau, auf Bildtafeln von absonderlicher Form (oben in Kleeblattbogen geschlossen) mit den Originalrahmen. Je 49×31 cm mit den Rahmen. Charakteristisch in der zarten, sauberen Malerei, die leicht zu verreiben, hier wie öfters etwas verrieben ist. Dunkelgrüner Grund. Der Ausdruck würdevoll, steif und etwas blöde, die Formen ziemlich leer, die Augen flach liegend. Im Kostüm gewässerte Seidenstoffe. Nach der Tracht wohl nicht vor 1520 gemalt.

9. Würzburg, Sammlungen der Universität, Porträt einer vornehmen Dame, als »Mabuse« katalogisiert. Die Dame ist in etwa halber Größe des Lebens, in Halbfigur dargestellt, etwas nach links gewandt. Die Arme liegen auf einem Kissen, das den Abschluß unten bietet, ähnlich wie in den Männerporträts Mostaerts zu Brüssel und Liverpool. Die Frau steht zu der sehr reichen Hintergrundslandschaft in ähnlichem Verhältnis wie der Herr in Liverpool, nur daß der Grund hier nicht mit Figuren belebt ist. Ein einsamer storchartiger Vogel ist sichtbar. Die Tafel ist gut erhalten, wenn auch vernachlässigt und trübe geworden.

---

[6]) Altertavler i Danmark . . . Kjobēnhavn, 1895. Trykt hos J. Jorgensen & Co. (M. A. Hannover) Taf. 68, 69.



Der reiche Schmuck und die Kopftracht lassen wohl ein Mitglied der Hofgesellschaft erkennen.

10. Am 12. Dezember 1888 wurde bei Lepke in Berlin als »Holbein« das Porträt eines jungen Mannes versteigert (Holz, 52 × 26 cm, oben rund), das ich, soweit die Abbildung im Auktionskatalog ein Urteil gestattet, unserem Meister zuschreiben möchte. Brustbild auf dunklem Grunde. Mit der Linken hält der von vorn gesehene bartlose Herr einen Ring empor, die mit weißem Handschuh bekleidete Rechte hält den zweiten Handschuh. Er trägt den großen flachen Hut, der in der kaiserlichen Familie um 1520 beliebt war Der Handschuh ist über dem Fingerring geschlitzt wie in den Männerporträts Mostaerts in der Berliner Galerie und in Liverpool. Ist etwa Ferdinand I. oder Karl V. dargestellt?

11. Das Rijksmuseum zu Amsterdam besitzt außer der kleinen Anbetung der Könige (Nr. 1694), die schon vor dem Oultremontschen Altare dem Meister zugeschrieben wurde, ohne daß sich ein Widerspruch erhoben hat, und dem kleinen 1903 auf der Versteigerung Fievez erworbenen Triptychon mit der nach Geertgen kopierten Beweinung Christi (Nr. 1675)[7]) noch ein Männerporträt (Nr. 145), dessen Aufnahme unter die Werke Jan Mostaerts ich befürworte. Die unter den Namenlosen der holländischen Schule katalogisierte Halbfigur, annähernd in natürlicher Größe, auf dem höchst charakteristischen zinnoberroten Fond, ist wohl nur deshalb noch nicht als Arbeit Mostaerts erkannt worden, weil die Malerei arg gelitten hat. Mit Hülfe des Wappens im Grunde wird sich hoffentlich die dargestellte Persönlichkeit ermitteln lassen. Der neue Katalog des Rijksmuseums datiert das Porträt 1535 nach einer, mir nicht ganz verständlichen Inschrift auf den Originalrahmen der Bildtafel. Soweit ich sehe, ist die dritte Stelle der Zahl nicht mehr lesbar, und schließlich ist es auch nicht sicher, daß die Zahl sich auf die Entstehung des Porträts bezieht.

12. In dem unvergleichlichen Museum zu Antwerpen, das als Denkmal für den früh dahingeschiedenen leidenschaftlichen Sammler Chev. Mayer v. d. Bergh errichtet ist, findet man eine Tafel von behaglicher Breite mit dem hl. Christoph in reich gestalteter Landschaft, unter dem Namen Pateniers. Dieses auffallende Werk, das leider nicht tadellos erhalten ist, erscheint mir als eine charakteristische Schöpfung des Holländers, den wir Jan Mostaert zu nennen uns gewöhnen. Die schöne

---

7) Die Mitteltafel ist von anderer, schwächerer Hand als die Flügel. Die Flügel mit den Donatoren scheinen in der Hauptsache von Jan Mostaert der unbedeutenden Kopie nach Geertgen hinzugefügt zu sein. Charakteristisch für unseren Meister, wenn auch etwas grob, sind die Figuren auf den Flügeln und die Landschaft rechts, während die Landschaft links sich mehr an den Hintergrund der Mitteltafel anschließt.

Flußlandschaft enthält viele Einzelheiten, die aus anderen Werken des Meisters bekannt sind, ist aber in der Gesamterscheinung nicht gerade charakteristisch für ihn. Dabei ist zu berücksichtigen, daß wir sonst nur Landschaften des Meisters kennen, die er mit einiger Mühe in das Hochformat gezwängt hat, zum ersten Male ihn bei der mehr natürlichen Aufgabe beobachten, die Landschaft im Breitformate zu entwickeln. Die Figur des Heiligen mit dem schlecht verkürzten dicken Kopfe, der plumpen, etwas aufgestülpten Nase, dem offenen Munde mit wulstigen Lippen, dem leeren Ausdrucke, dann der Faltenwurf, den der Meister mit keinem anderen gemein hat: alles ist so bezeichnend, daß ich Widerspruch nicht befürchte. Der Baumstamm und das Laub kehren sehr ähnlich in dem Liverpooler Porträt wieder. Nun lesen wir bei van Mander in der Biographie Jan Mostaerts: tot Jan Claesz. Schilder | en Discipel van Cornelis Cornelisz. is onder ander oock eenen S. Christoffel met een Landtschap | en is een groot stuck. — Landschaften mit dem hl. Christoph sind häufig, solche in größerem Format aber sehr selten. Das Bild in der Sammlung Mayer v. d. Bergh ist 106 cm hoch, 140 cm breit! Sollten wir damit nicht etwa das von v. Mander erwähnte Bild Mostaerts besitzen?

Friedländer.

Zu Nicolaus von Neufchatel.

In Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, V, p. 143 f., habe ich über den vlämischen Maler Neufchatel gesprochen. Ich wüßte nicht, daß sich bisher andere Daten als die in dem Aufsatze angegebenen herausgestellt hätten. Neufchatels Sterbejahr ist nicht bekannt geworden, und als frühestes Gemäldedatum mußte immer noch 1561 gelten, in welchem Jahre er zufolge Doppelmayer nach Nürnberg gekommen ist. Jedenfalls hat er 1561 in der Pegnitzstadt den Mathematiker Neudörfer (Münchener Pinakothek No. 663) gemalt, und zwar als »Hospes«, was tatsächlich anzudeuten scheint, daß er in Nürnberg noch nicht seßhaft und erst damals dorthin gekommen war. Daß er jedoch schon im Jahre 1556 sich im oberdeutschen Sprachgebiet aufgehalten hat, geht aus dem nachstehenden Bildnisse hervor, falls meine Ansicht, daß es sich um ein Werk des Neufchatel handle, richtig ist. Im Besitze der Erben des Herrn Henny Ammann auf Schloß Seeburg bei Kreuzlingen (Thurgau) befindet sich das Bildnis einer Frau. Sie ist lebensgroß; dreiviertel nach links; die Hände sind auf einer roten Brüstung zusammengelegt; sie trägt eine weiße Haube, eine weiße kleine Hemdkrause, schwarzes Gewand mit grauem Pelze besetzt. Oben links eine Inschrift in Rot auf dunkelgrauem Grund: VERONICA · DIE ERST WEINETIN IRS ALTERS IM · XXV · IAR · M · D · LVI. Die beiden letzten Zahlen (VI) waren übermalt und kamen erst bei der Restauration durch Herrn Mathes heraus. Das Bild sollte eben einmal als Holbein gelten, und da man früher als dessen Todesjahr 1554 betrachtete, waren die störenden letzten Zahlen überstrichen worden. Leider ist die Erhaltung keine gute. Vielleicht läßt es sich nach dem Namen Weinet herausbringen, wo das Bild entstanden ist. Ob nun der Maler schon ständig in Oberdeutschland ansäßig war, oder ob es sich damals nur um einen vorübergehenden Aufenthalt handelte, steht gleichfalls noch dahin. *Wilh. Schmidt.*

Literaturbericht.

Skulptur.

Fritz Burger. Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo. XIV und 421 S.S. in gr. Quart mit 2 Heliogravüren, 37 Lichtdrucktafeln und 239 Abbildungen im Text. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1904.

Wie fast in sämtlichen Zweigen und Offenbarungen der bildenden Künste, so weist Florenz auch in der Sepulkralskulptur eine stetige Entwicklung aus eigener Kraft auf, von den frühsten, aus dem antiken Sarkophag und der Grabstätte der Katakomben hergeleiteten Anfängen bis zum Höchsten, Vollkommensten, was menschlicher Hand bisher zu schaffen vergönnt war — den Mediceergräbern Michelangelos. An keiner andern Kunststätte Italiens wurde das Problem so selbständig, so unabhängig von fremden Einflüssen oder gar Vorbildern gelöst, auf so mannigfachen Stufen der Evolution durchgebildet, wie eben in Florenz. In der Lombardei, in Rom, in Neapel werden die Typen fast ausnahmslos anderswoher — nicht zuletzt aus Toskana — übernommen; im besten Falle empfangen sie durch Hinzufügung einzelner unabhängig erfundener Kompositionsmotive selbständige Bedeutung. Venedig allein kann sich einer annähernd gleich reichen Entfaltung der Gräberskulptur berühmen wie Florenz; allein auch dort hat diese der Herübernahme mancher Typen und Motive von den Ufern des Arno her nicht entraten können. Überdies vollzieht sich die Evolution hier viel organischer und durchaus selbständig — ist doch nur ausnahmsweise einmal der Ursprung eines in der Kunst von Florenz heimisch gewordenen Typus in Pisa bezw. Siena nachzuweisen —, also doch auch hier immerhin innerhalb der Grenzen des alten Etruriens.

Es war somit gewiß ein glücklicher Gedanke des Verfassers vorliegenden Buches, das florentinische Grabmal zum Gegenstand seiner ersten größeren Arbeit zu wählen und dessen Geschichte und Ausbildung in eindringenderer Weise nachzugehen, als es seither geschehen war. Ist doch — allerdings neben einer Anzahl wertvoller Einzelabhandlungen — bisher noch immer dasjenige, was Burckhardt im Cicerone und in der

Geschichte der Renaissancebaukunst ausgeführt hat, das einzige gewesen, was darüber im Zusammenhange geboten worden war.

Unser Verfasser hat seine Aufgabe in keiner Weise und nach keiner Richtung leicht genommen. Mit ebenso großem Fleiße als tüchtiger Literaturkenntnis ist er der historischen Seite seines Gegenstandes nachgegangen; mit ernstem Bemühen und eindringendem Verständnis hat er getrachtet, die Fäden der Entwicklung überall klarzulegen, die künstlerische Bedeutung der einzelnen Stadien, die sie durchläuft, zu fixieren. Vielleicht ist er in den beiden letzteren Beziehungen zuweilen zu weit gegangen — uns zum mindesten wollte bei einzelnen Fällen seiner scharfsinnigen Erörterungen das Goethesche »Legt ihr's nicht aus, so legt was unter« in den Sinn kommen. Doch dies nur nebenbei und keineswegs in der Absicht, den Wert seiner gewissenhaften Arbeit im mindesten zu schmälern. — Raummangel verbietet uns, den Inhalt des umfänglichen Buches Burgers ausführlich darzulegen. Wir müssen uns im folgenden auf die Hervorhebung seiner wichtigsten Forschungsergebnisse, wie auf einige Bemerkungen, betreffend abweichende Ansichten, richtigzustellende Daten u. dgl., beschränken.

Wichtig ist die aus dem Candelabrum eloquentiae des in Bologna lehrenden Florentiners Buoncampagni zuerst festgestellte Tatsache, daß die Darstellung des liegenden Toten auf Grabmälern frühestens in die zweite Hälfte des zwölften, spätestens in das erste Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts fällt — also mindestens ein halbes, wo nicht ein ganzes Säkulum vor den ältesten erhaltenen Monumenten dieser Art (Arnolfos di Cambio Brayedenkmal in Orvieto v. J. 1282, das seine Herkunft von vorhergehenden Schöpfungen unstreitig Pisaner Ursprungs herleitet, wovon sich indes nichts erhalten hat). In Florenz unterscheidet der Verfasser für das Trecento zwei Formen des Grabmals, beide in Anlehnung an die »arche«[1]) oder »avelli« an den Außenmauern der Kirchen (z. B. an S. Maria Novella) entstanden: das Wandnischengrabmal und das Konsolengrabmal. Ersteres ist vertreten durch drei Bardi- und das Baroncellimonument von 1326 in S. Croce — dieses der früheste Vorläufer des Nischengrabmals der Frührenaissance; der zweite Typus kommt am frühesten vor im Grabmal Gast. della Torre von 1317 im Chiostro von S. Croce, sodann im Falconierimonument von 1341 im Klosterhof der Annunziata, ferner in den Denkmälern der Bischöfe Orso von 1321 (nicht 1336!) und Tedice Aliotti († 1336) im Dom bezw. S. Maria Novella, endlich im Acciaiuoligrab der Certosa (1336) und dem des Tomaso

[1]) Die Deutung, die der Verfasser S. 45 dem Worte als »Bogen« gibt, ist irrtümlich: es bedeutet selbstverständlich die »Todtenlade«, den Sarkophag.



Corsini in der Familienkapelle des zweiten Chiostro von S. Spirito (1367) — diese beiden letzten die klassisch-originale Vollendung des Typus des Konsolengrabmals repräsentierend (eine zehn Jahre jüngere Nachbildung des zweiten von viel schwächerer Hand ist das Monument Neri Corsinis ebendaselbst). Von der durch die Lokaltradition behaupteten Autorschaft Orcagnas für beide Denkmäler kann nicht die Rede sein; Burger möchte das Acciaiuoligrabmal auf einen Entwurf Simone Talentis, dasjenige Tom. Corsinis auf einen sienesischen Meister (Cellino di Nese?) zurückführen.

Das Grabdenkmal des Quattrocento wird vom Verfasser treffend als »Apotheose des Menschen als geistiger Persönlichkeit« charakterisiert, und es werden die neuen Momente, die infolge davon für dessen Ausgestaltung — gegenüber dem kirchlich-religiösen Charakter des Trecentograbes — maßgebend werden, präzisiert. Donatellos Cosciamonument erfährt eine seiner Bedeutung entsprechende Analyse, als »Wiege der beiden wichtigsten Grabmalstypen des Quattrocento: des monumentalen Nischengrabmals und des Arcosoliengrabmals«. Sein Einfluß auf die Komposition anderer Monumente in Venedig, Bologna, Perugia, Lucca, Padua,[2]) ja selbst Messina (Grabmal Bellorado im Dom v. J. 1513) wird nachgewiesen. Was das Brancaccimonument betrifft, so stimmen wir mit dem Verfasser darin überein, daß dessen Entwurf Donatello selbst angehört, können ihm aber, was seine Beteiligung an der Ausführung anbetrifft, nur zum Teil folgen, da wir — außer dem Sarkophagrelief und dem Kopf des Toten — bestenfalls nur noch in den zwei Posaunenbläsern des Giebels des Meisters Hand erkennen, sie dagegen in den beiden Vorhangengeln ebensowenig, wie in der linken Sarkophagträgerin zu sehen vermögen. Auch die Zuteilung der Lunettenmadonna an Pagno di Lapo findet in den beglaubigten Arbeiten des Künstlers keine Stütze[3]) Viel näher der Wahrheit kommt u. E. die zuerst von Schmarsow vorgeschlagene Attribution an Isaia da Pisa, mit dessen fragmentierten Reliefs in den vatikanischen Grotten das in Rede stehende Werk unleugbar Stilanalogien zeigt. Daß Donatello während der Arbeit am Brancaccimonu-

---

[2]) Das Grabmal Fulgoso wird als Werk der »Donatello wesensverwandten Schule Giovanni Pisanos« bezeichnet. Der Verfasser wollte gewiß sagen »Giovannis da Pisa« — obgleich er auch damit im Unrecht ist. Noch mehr ist dies der Fall, wenn er wiederholt (S. 75 u. 98) Giovanni Pisano als Schöpfer des Grabmals Kaiser Heinrichs VII. bezeichnet. Ebensowenig kann für Bologna von dem S. 105 behaupteten Schülerverhältnis Sperandios zu dem — sehr wahrscheinlich sogar jüngeren — Niccolò dell' Arca die Rede sein.

[3]) Unter diese gehört — wie wir unlängst nachgewiesen haben — keinesfalls das Monument Chellini in S. Miniato al Tedesco, wie der Verfasser S. 130 behauptet.

ment in Pisa (Juli 1426 — August 1428) mit Isaias Vater Pippo di Gante in Berührung kam, ist durch Tanfanis urkundliche Mitteilungen erwiesen. Liegt es da gar so fern, eine Beteiligung seines jungen Sohnes an dem für Neapel in Arbeit befindlichen Werke anzunehmen, dessen Besteller (es war der Kardinal selbst, nicht — wie Burger schreibt — seine Erben) wohl im Vorgefühl seines baldigen Todes (1427) auf möglichst rasche Vollendung des Werkes gedrängt haben wird? Vom Aragazzigrabmal gibt der Verfasser eine Rekomposition, die der Wirklichkeit u. E. näher kommt, als irgendeiner der seitherigen ähnlichen Versuche. Auf alle Fälle kam in diesem Werke zum erstenmal die »Nische« klar und deutlich zur Erscheinung, und es teilen sich von da an die Wege der florentinischen Sepulkralplastik nach zwei Richtungen: die eine sucht ihre Aufgaben durch die architektonische Form, unter beschränkter Teilnahme der Skulptur, zu lösen (die Arbeiten Desiderios und seiner Schule, Minos spätere Werke und — als Endpunkt der Entwicklung — Michelangelos Mediceergräber); während die andere, unter Zurücktretenlassen der Architektur, der Plastik die erste Stimme gibt (Grabmal des Kardinals von Portugal,[4]) des Nicc. Forteguerri und die ursprüngliche Konzeption des Juliusdenkmals). Neben diesen beiden Typen (deren Repräsentanten natürlich sämtlich eingehend behandelt werden) macht sich in dem »Arcosoliengrabmal« ein Rückgreifen auf eine ursprünglich frühchristliche Form, bei der der schlichte Sarkophag das Hauptmotiv der Komposition abgibt, geltend. Vorgebildet im Lanfranigrab in S. Domenico zu Bologna 1347, tritt sie in Florenz am frühsten im Grabmal Onofrio Strozzis in S. Trinita auf, sodann in seiner definitiven, oft nachgeahmten Gestaltung durch B. Rossellino im Denkmal Orlando Medici († 1455) in der SS. Annunziata und in klassischer Durchbildung ein Jahr darauf in demjenigen des Gian. Pandolfini, das wir zuerst als eine Arbeit Desiderios erkannt haben — der Verfasser schließt sich hierin unserer Ansicht an. Wie sodann auch hier die Antike mit Macht eindringt und zum Cinquecento hinüberleitet, wird an den Sassettigräbern in S. Trinita aufgezeigt. Außer dem schon von Warburg für die Hauptdarstellung als vorbildlich erkannten Sarkophag im Pal. Montauto, werden — Dank der unvergleichlichen Denkmalkenntnis Professor Roberts — auch für sämtliche übrigen plastischen Details die direkten antiken Vorbilder beigebracht. Bei der Besprechung von Verrocchios Medicigrabmal in der alten Sakristei von S. Lorenzo befremdet die unvollständige und durch Fehler entstellte Wiedergabe der Inschrift

[4]) Interessant ist hierfür der von Burger gelieferte Nachweis, daß die nackten Putten an der Bahre ihr Vorbild an einem römischen Sarkophog des Museo Torlonia finden, ebenso die Füllhörner tragenden Genien des Sockels das ihrige in der Gestalt einer Tellus an einem ähnlichen antiken Werke.



(selbst das Datum 1472 ist weggeblieben). Schon hier übrigens und noch früher am Martellisarkophag in der Gruftkirche von S. Lorenzo kommt die Übernahme des H. M. H. N. S. aus dem römischen Recht vor, nicht, wie der Verfasser S. 220 angibt, erst bei Minos 1481 vollendetem Monument des Grafen Hugo. Des ebengenannten Künstlers Würdigung in seiner Bedeutung als Denkmalbildner ist eine der Glanzpartien unseres Buches. Hier bietet sich dem Verfasser zugleich Gelegenheit zu einem Exkurs über die Entwicklung des römischen Quattrocentograbmals. Sehr richtig ist die Beobachtung, wie unter dem Einfluß des römischen Triumphbogens als Vorbildes schon bei einem der frühesten Specimina des letzteren — Isaias da Pisa Denkmal für Eugen IV. (1447), das für die folgende Entwicklung von durchgreifender Bedeutung wird — die Architektur an erste Stelle, der figürliche Teil aber in strenge Gebundenheit zu ihr tritt. Damit wird die Hochrenaissance in ihrem Streben nach streng monumentalem Ausdruck vorbereitet. Später ist dafür Minos Grabmal Pauls II. von Wichtigkeit und von grundlegender Bedeutung für das Cinquecento geworden. In seiner rhythmischen Teilung in einen stark betonten Mittelbau, der von schmäleren Seitenteilen flankiert wird, erscheint es als unmittelbare Vorstufe zu Sansovinos Schöpfungen[5]), ebenso wie Pollaiuolos Innozenzgrabmal zuerst einen vom Barock weitergebildeten Gedanken aufweist: nämlich die thronende Figur des Lebenden, umgeben von den seine Tugenden personifizierenden allegorischen Gestalten. In den Sansovinograbmälern findet die traditionelle Form des Nischengrabmals ihre dem Geist der Hochrenaissance angepaßte klassische Vollendung: statt des Rhythmus der Linien im Grabmal der Frührenaissance tritt der Rhythmus der Massen in Wirkung. Lehrreich ist hier der Vergleich mit dem wenige Jahre vorher entstandenen Grabmal Vendramin in S. Giov. e Paolo zu Venedig, bei dem von einem Rhythmus der Massen noch keine Rede ist, das sich im Gegenteil noch ziemlich sklavisch an das Vorbild des Triumphbogens hält. Nichts was die Hochrenaissance in Florenz gezeitigt hat, kann sich auch nur entfernt mit Sansovinos Meisterschöpfungen im Chor von S. Maria del popolo zu Rom messen; die Arbeiten Rovezzanos oder gar Andrea Ferruccis und seiner Schüler tragen den Stempel trockenster Routine zur Schau, in der die Sepulkralskulptur des Cinquecento in Florenz erstickt.

Das letzte, umfangreichste Kapitel (S. 313—375) widmet der Verfasser den Grabmälern Michelangelos, in denen er, wie schon oben an-

5) Für die Lage der nicht tot sondern schlafend Dargestellten mit auf den Arm gestütztem Haupt und angezogenen Beinen nahm Sansovino römische Grabreliefs zum Muster, wie deren eines der Verfasser im Vatican nachweist. Das Motiv wurde für die ganze Folgezeit, bis tief ins 17. Jahrhundert von großer Bedeutung.



gedeutet, die End- und Zielpunkte der zwei auseinanderlaufenden Richtungen der florentinischen Denkmalplastik aufweist. Die Geschichte beider Monumente, die Entwicklung ihrer Komposition nach den erhaltenen Entwürfen, die Idee der letzteren und ihr Verhältnis wie auch das der dekorativen Architektur der Mediceergräber zum Quattrocento, alles dies wird eingehend behandelt. Wir müssen den Leser indes hierfür auf das Buch selbst verweisen, da wir den uns zugemessenen Raum schon weit überschritten haben.

Im Anhang sind sechzehn wertvolle Exkurse zu einigen der hervorragendsten behandelten Kunstwerke nach urkundlichen und literarischen Quellen vereinigt. Was die illustrative Ausstattung unseres Werkes betrifft, so können wir den Verleger nicht unbedingt loben. Die Lichtdrucktafeln zwar entsprechen im großen ganzen billigen Anforderungen, dagegen steht die Qualität der Netzdrucke im Texte durchaus nicht im Einklang mit der sonstigen vornehmen Erscheinung unseres Buches.

C. v. Fabriczy.

Malerei.

Der illustrierte lateinische Äsop in der Handschrift des Ademar Codex Vossianus Lat. Oct. 15, Fol. 195—205; Einleitung und Beschreibung von **Dr. Georg Thiele.** In photographischer Reproduktion. Leiden, A. W. Sijthoff 1905.

Der Titel läßt nicht vermuten, daß im Buch eine sehr wichtige kunsthistorische Arbeit verborgen ist. Die behandelte Handschrift der Leydener Bibliothek ist ein Fabelbuch, dessen Inhalt aus Phädrus und Romulus (der lateinischen Bearbeitung des Äsop) kompiliert ist. Der Anonymus Ad, wie Thiele den Kompilator der Leydener Handschrift nennt, hat aber die beiden antiken Fabelsammlungen in Fassungen benutzt, die umfangreicher waren als die uns überlieferten Texte des Phädrus und Romulus. Für viele Fabeln soll der Anonymus Ad einzige Quelle sein. Die sehr gründliche philologische und literarische Untersuchung über den Inhalt des Leydener Kodex interessiert den Kunsthistoriker nicht, er wird ihr auch schwer folgen können. Das sichere Resultat ist, daß der Anonymus Ad nach einer älteren Vorlage gearbeitet hat.

Das Fabelbuch ist aber mit Federzeichnungen geschmückt und diese Illustrationen geben, um die Worte des Herausgebers zu zitieren, »zum erstenmal eine Vorstellung von der antiken Äsopillustration«.

Der Codex Vossianus latinus oct. 15 der Universitätsbibliothek zu Leyden ist ein Sammelband, der im Anfang des 11. Jahrhunderts im

Kloster St. Martial bei Limoges entstanden ist. Ein aufgenommenes Verzeichnis der Bischöfe von Tours schließt mit dem Jahr 1023. Eine etwa gleichzeitige Notiz nennt als Verfasser des Buches den Presbyter Ademar von Chabanais, vielleicht hat er die Sammlung selbst geschrieben.

Wie der Text in seinem wesentlichen Teil von einem sehr vollständigen Romulus abgeleitet ist mit nur gelegentlichen Interpolationen aus einem Prosa-Phädrus, so sind auch die Illustrationen aus einer Romulushandschrift kopiert worden. Auch da, wo der Text die Fassung des Phaedrus gibt, folgt die Illustration der abweichenden Erzählung des Romulus. Das zeigt Thiele an mehreren Beispielen. Die Federzeichnungen sind von einer unbeholfenen Hand ausgeführt, die auch für das elfte Jahrhundert dilettantisch erscheint. Auf jeder Seise sind die Illustrationen zu mehreren Fabeln zusammengestellt, ziemlich willkürlich über den Raum verteilt. Den Figuren sind Buchstaben eingeschrieben zur Bezeichnung der Farben. Der Text, der später geschrieben ist, füllt den freien Platz neben und zwischen den Zeichnungen aus und ist in kleinen Zeilen oft zwischen die Füße der Tiere verteilt. Daß diese Illustrationen nicht im 11. Jahrhundert im Limousiner Kloster erfunden sind, ist ohne weiteres klar. Vieles weist auf karolingische Kunstübung hin. Die genauere Untersuchung ergibt aber, daß sehr viel ältere Zeichnungen zugrunde liegen müssen, die nach Thieles im wesentlichen gelungener Beweisführung bis ins 5. Jahrhundert zurückzuführen sind, die jedenfalls entstanden sind, als die heidnisch-römische Kultur wenigstens auf künstlerischem Gebiet noch nicht überwunden war. Die Formen der spätklassischen Kunst der angenommenen Vorlage werden keineswegs in exakter Kopie wiedergegeben, sie sind vom Zeichner (ganz abgesehen von seiner künstlerischen Unzulänglichkeit, die Originale einigermaßen in seinen Nachzeichnungen zu treffen) in der Auffassung seiner Zeit modernisiert worden. Daneben finden sich aber bedeutende Zutaten im charakteristischen Stil der karolingischen Kunst. Architektur, Möbel, Geräte, haben antikes Gepräge, oft aber mit karolingischer Beigabe oder in karolingischer Umformung. Die Tracht ist provinziell-römisch oder karolingisch.

Daneben muten wieder einzelne Figuren in Haltung und Gesten ganz antik an: in der Fabel vom zärtlichen Esel auf Tafel V der Mann links, der Säemann der Fabel von den Vögeln und dem Flachs Tafel VI, der Dieb in der Fabel vom treuen Hund und vom Dieb Tafel VII, der Kahlkopf in der Fabel vom Kahlkopf und der Fliege Tafel XVIII. Wer sehr vorsichtig konstruiert, wird aus dieser Zusammensetzung der Bilder vielleicht auf ein Zwischenglied schließen und annehmen, daß dem

Zeichner des 11. Jahrhunderts das Fabelbuch des 5. Jahrhunderts in einer karolingischen Kopie vorgelegen hat.

Über die Art der antiken Buchillustration unterrichten uns einige frühmittelalterliche Handschriften (die mailändische Ilias, die wiener Genesis, die beiden Virgilcodices in der Vaticana) und ferner byzantinische Handschriften, die wenigstens in der äußeren Anordnung den antiken Typus bis ins 11. Jahrhundert festhalten. In allen diesen Büchern ist die Illustration von der Schrift getrennt bildartig in den Text eingefügt worden. Eine solche Vermengung von Bild und Text, wie sie der Leydener Äsop zeigt, kennt wohl erst das 11. Jahrhundert. Dem Zeichner lag ein farbig illuminiertes Manuskript vor, das beweisen die Farbenanweisung durch Anfangsbuchstaben. Er kopierte die Illustrationen in den wichtigsten Bestandteilen, so gut es seine ungelenke Hand vermochte, und fügte dann in der ihm geläufigen Weise den Text hinzu. Also auch in der äußeren Form, in der Verteilung von Bild und Text auf der Seite, dürfte die Vorlage modernisiert worden sein. Ich vermute, daß der Verfertiger der Handschrift keinen Äsop herstellen wollte, sondern ein ikonographisches Handbuch für Fabelillustration. Aber ob das oder jenes, ob ein Kodex des 5. Jahrhunderts im Original oder in einer späteren Kopie benutzt wurde, jedenfalls besitzen wir in den Federzeichnungen der Leydener Handschrift Äsopillustrationen, die trotz aller Änderungen und trotz der unkünstlerischen und abgekürzten Wiedergabe einen Rückschluß darauf gestatten, wie antike Maler Fabeln im Bilde zeigten. Es ist das große Verdienst von Georg Thiele, diese Zeichnungen bekanntgegeben und in so gründlicher Weise erforscht zu haben.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf einen noch ganz unbekannten Band mit Zeichnungen hinweisen, in denen meiner Meinung nach Kopien frühmittelalterlicher Malereien erhalten sind. Das Buch trägt die Aufschrift: Historiae Titi Livi, es wurde 1892 für das Berliner Kupferstichkabinett von Friedrich Lippmann im Londoner Kunsthandel erworben. Der Band umfaßt 35 Blatt Papier mit weißgehöhten Pinselzeichnungen in Tusche auf grünlichem Grund auf beiden Seiten der Blätter. Die Zeichnungen mit Darstellungen aus der römischen Geschichte gehören der 2. Häfte des 16. Jahrhunderts an, sie sind wahrscheinlich italienischen Ursprungs und künstlerisch von geringem Wert. Die Architekturen und landschaftlichen Gründe sind Zugaben des sechzehnten Jahrhunderts, die Figuren aber halte ich für freie Kopien nach altchristlichen Miniaturen. *Jaro Springer.*

Selected drawings from old masters in the University Galleries and in the library at Christ Church Oxford . . . chosen and described by **Sidney Colvin M. A.** . . . Oxford: at the Clarendon Press — London: Henry Frowde — Part I. II. III (1903. 1904. 1905).

Unter allen Publikationen alter Zeichnungen darf die Oxforder den ersten Preis in Anspruch nehmen, falls das Ganze auf der Höhe der drei ersten — vorliegenden — Mappen bleibt. Die Durchschnittsqualität der abgebildeten Zeichnungen ist höher als in irgend einer anderen erschienenen oder im Erscheinen begriffenen Veröffentlichung dieser Art, dank dem Umstande, daß in den beiden Sammlungen der britischen Universitätsstatt fast alle großen Zeichner glänzend vertreten sind, und dank der Auswahl, die von ebensoviel Geschmack wie universellem kunsthistorischem Interesse zeugt. Die wissenschaftliche Verarbeitung des unvergleichlichen Materials folgt überall den letzten Resultaten der Spezialforschung und bietet schon damit keine kleine Leistung, da ja Schöpfungen vieler Länder und vieler Perioden in dem kritischen Texte beurteilt werden, der auf dem Schutzblatt jeder abgebildeten Zeichnung beigefügt ist. Sidney Colvin begnügt sich aber nicht, mit musterhafter Klarheit zu beschreiben und über Streitfragen zu berichten, er geht in vielen Fällen mit besonnener selbständiger Kritik vor.

Wie reich der Oxforder Schatz an Zeichnungen der drei italienischen Hochrenaissance-Meister ist, weiß man allgemein. Über diesem Reichtum ist verhältnismäßig unbeachtet geblieben, was an Blättern der Quattrocento-Meister, an deutschen Zeichnungen und an Arbeiten der besten niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts dort bewahrt wird. Die neue Publikation schöpft aus der Fülle des Berühmten, fügt aber relativ Unbekanntes hinzu, jede Mappe bietet Vollkommenes und Interessantes, Anerkanntes und Umstrittenes in anregender Mannigfaltigkeit.

Die Serie der Raphael- und Michelangelo-Zeichnungen entstammt der Lawrence-Sammlung. Die weniger berühmten Quellen der Douce- und Chambers Hall-Schenkungen führten wichtige und merkwürdige Blätter dem Bestande der University Galleries hinzu, dabei eine ganze Anzahl, die in der Publikation Sidney Colvins zum ersten Male abgebildet sind. Die große Sammlung in der Bibliothek von Christ Church, eine Stiftung des Generals Guise von 1765, ist minder gewählt als die Sammlung in den University Galleries, doch hat die kluge Wahl des Herausgebers auch aus diesen Mappen eine stattliche Reihe von Meisterwerken herausgesucht.

Die von der rühmlich bekannten Clarendon Press hergestellten Faksimile-Lichtdrucke (»chromocollotypes«), die mit erstaunlichem Aufwande die Mehrfarbigkeit der Originale wiedergeben, stehen hinter keiner

ähnlichen Leistung zurück. Fast allzu luxuriös und für die wissenschaftliche Benutzung kaum nötig erscheint die Verwendung mehrerer Druckplatten, wo es sich nur darum handelt, die abweichende Färbung etwa eines Sammlerstempels in der Nachbildung hervortreten zu lassen. Doch zeigt solche Bemühung jedenfalls, wie ernst die Herausgeber ihre Aufgabe nahmen, und gewinnt das Vertrauen derer, die nicht in der Lage sind, die Abbildungen mit den Originalen zu vergleichen.

Fürs nächste sind vier Mappen mit je 20 Blättern geplant. Der Preis von 63 M. (3 Gs.) für die Lieferung erscheint bei Berücksichtigung der Kosten, die aus der komplizierten Druckleistung erwachsen, nicht hoch.

Den Inhalt der drei vorliegenden Mappen hier vollständig zu notieren, scheint mir nicht nötig zu sein, doch möchte ich auf einige für die kunstgeschichtliche Forschung besonders wichtige Gaben hinweisen, um dem Werke Freunde zu gewinnen.

Unter den Zeichnungen aus dem Florentiner Quattrocento tritt der erst seit zwei Jahren bekannte lebensgroße Kopf einer Frau zu jener kleinen Gruppe von Zeichnungen, die ernstlich Anspruch erheben, für Arbeiten Verrocchios gehalten zu werden. Das in der Christ Church Library bewahrte, in den Umrissen durchstochene, also als Vorzeichnung zu einem Gemälde entstandene oder doch verwendete Blatt, wird von Colvin gegen Berenson, der hier die Hand eines bestimmten Verrocchio-Schülers erkennen will, wie ich glaube, mit Recht, dem Meister selbst gegeben oder gelassen. Übrigens drückt sich der Herausgeber, namentlich mit Rücksicht auf den Zustand der Zeichnung, sehr vorsichtig aus. Das emporflatternde Kopftuch läßt erkennen, daß die Figur in Bewegung dargestellt ist. Also wohl keine Vorzeichnung zu einem Gemälde der Maria mit dem Kinde.

Aus derselben Sammlung wie die Verrocchio-Zeichnung stammen zwei malerisch und skizzenhaft mit der Feder entworfene Kompositionen, die unter Filippino Lippis Namen publiziert sind. Hier wird niemand widersprechen. Beide Blätter gehörten einstmals, wie aus der bekannten Umrahmung geschlossen wird, zu Vasaris Sammlung; auf dem einen ist die Madonna mit Heiligen dargestellt, auf dem andern in zwei Gruppen Hiob in seinen Leiden.

Von den oberitalienischen Zeichnungen aus der Übergangszeit vom 15. zum 16. Jahrhundert fesselt durch seine edelen Formen und seine ruhige Monumentalität der Madonnenkopf aus der Christ Church Library, der als »Bartolommeo Montagna« publiziert ist. Diese Zuschreibung überzeugt mich durchaus, obwohl ich weiß, daß auch andere Meisternamen vor diesem Blatte ausgesprochen worden sind. Die Ausführung

in schwarzer Kreide gibt dem Kopfe eine Weichheit, die Montagna in seinen Malwerken nicht erreichte und nicht erstrebte.

Vittore Carpaccio ist mit zwei Schöpfungen vertreten, die sehr verschieden voneinander erscheinen, einem sorgfältig durchgeführten porträtartigen Studienkopf in blaugrau mit geraden kurzen Strichen und weißer Höhung — von dieser Art gibt es eine ganze Reihe schöner Blätter — und einer sehr flüchtig mit der Feder entworfenen Kompositionsskizze der Kreuzaufrichtung. Weit interessanter als die Landschaft von Domenico Campagnola und eine beachtenswerte Kuriosität ist die Studie in Giorgiones Geschmack, die der Herausgeber, wie schon der frühere Besitzer Douce dem Giulio Campagnola zuschreibt und die entschieden in der Formbehandlung und in der Technik an jene seltenen, wesentlich punktierten Kupferstiche erinnert, die als gesicherte Arbeiten Giulios bekannt sind.

Die Reihe der venezianischen Blätter wird abgeschlossen durch den mächtigen, frei und breit mit Kreide und Weißhöhung gezeichneten Kopf von Michelangelos »Giuliano dei Medici«, einer Übersetzung in die Malersprache der Venezianer. Der Herausgeber schreibt diese Zeichnung Tintoretto zu und erinnert an die Überlieferung, Tintoretto habe bei Lampenlicht viel nach Abgüssen antiker Bildwerke und der Schöpfungen Michelangelos gezeichnet. In München und bei Herrn v. Beckerath in Berlin sind ähnliche Zeichnungen zu finden.

Zwei Rötelskizzen Correggios für die Dekoration der Kathedrale von Parma stehen über jedem Zweifel und sind belehrende Spezimina jener spielend geübten Kunst, Menschenleiber in den kühnsten Verkürzungen dem Dekorationszusammenhang einzufügen.

Die in Rötel ausgeführte Studie einer Grablegung Christi gehört zu jener Gruppe im Stile Michelangelos ausgeführter Zeichnungen, die nach einer von Wickhoff und Berenson vertretenen Ansicht von Sebastiano del Piombo herrühren. Der Herausgeber hält sich an diese neuere Zuschreibung.

Von Leonardo da Vinci bringen die drei Mappen eine Reihe bedeutender, allerdings bekannter Zeichnungen, den sorgfältig durchmodellierten Profilkopf eines Hofzwergs von abnormer Häßlichkeit, der durch nachträgliche Konturierung gelitten zu haben scheint, und sechs mehr oder minder flüchtige Kompositionsskizzen, zumeist schwer zu deutende Allegorien, kalt und spitzfindig erdacht, geistreich und leidenschaftlich gezeichnet. Der Herausgeber verfügt über alle Mittel, die geheimnisreichen Dokumente zu deuten und der Leonardo-Forschung nutzbar zu machen.

Das prachtvolle, im Sinne Leonardos durchgebildete, an die Mona

Lisa erinnernde Brustbild eines jungen Mannes (das mit einem Fragezeichen unter Sodomas Namen erscheint), ist geeignet, Gegenstand kritischen Streites zu werden, sowohl in Hinsicht auf den Autor wie auf den Dargestellten. Frizzoni hat hier Raphaels Porträt erkennen wollen.

Bei der Auswahl der Michelangelo-Zeichnungen bewährt Sidney Colvin eine sehr berechtigte Skepsis und publiziert mehrere Zeichnungen von ausgeprägt Michelangeloschem Charakter als Arbeiten von Nachahmern. Unter den Blättern, die der strengsten Kritik standhalten, interessiert am meisten der Entwurf zu einer Gruppe der Anna selbdritt. Der Herausgeber betont die merkwürdige Beziehung zu Leonardos berühmtem Gemälde, dem im Louvre. Interessant ist zu beobachten, wie Michelangelo den Kompositionsgedanken im Sinne plastischer Gestaltung gewandelt hat.

Einige der berühmten Raphael-Blätter in Oxford, dabei die viel besprochenen Kämpfe nackter Männer sind mit ausführlichem kritischen Text publiziert. Die Wiederholung der einen dieser Darstellungen aus der Sammlung des Rev. W. H. Wayne, die zur Vergleichung reproduziert ist, scheint mir eine Kopie nach der Oxforder Zeichnung zu sein, während Colvin zu der entgegengesetzten Ansicht neigt.

Mehr Überraschungen als die von der Kunsthistorie seit lange beachteten Schöpfungen der italienischen Hochrenaissance-Meister bieten die deutschen und niederländischen Blätter, die der Herausgeber aus den Oxforder Mappen gewählt hat.

Von Dürer drei Zeichnungen. Bei Lippmann ist nur die in den University Galleries bewahrte Ansicht von Welsberg, und sie ohne Farben reproduziert. In der Literatur erwähnt, aber durchaus nicht nach Gebühr geschätzt, ist der Entwurf der ehelichen Grabplatte, dessen Wiederholungen in Florenz und in Berlin weit bekannter sind. In der Beurteilung der drei Exemplare teile ich ganz und gar die Ansicht Sidney Colvins, nämlich daß die Berliner Zeichnung eine schlechte und das Blatt in den Uffizien eine gute Kopie nach dem Original in Oxford sind. Das Original ist ohne Datum, während die beiden Repliken die Jahreszahl 1517 tragen. Ich denke, das Original ist früher als 1517 entstanden. Das Eigentümliche der Zeichnung im Verhältnis zu den beiden Grabreliefs Vischers — über dieses Verhältnis wurde viel gestritten — ist das Fehlen alles Spezifischen, was den Grafen von Henneberg und dem von Hohenzollern eigentümlich ist, im besonderen das Fehlen der Ordensabzeichen. Deshalb ist es unwahrscheinlich, daß Dürer im Auftrage dieses oder jenes Herrn den Entwurf geschaffen habe. Andererseits ist das Fortlassen der Ordensabzeichen, wie auch alle übrigen Abweichungen der Zeichnung von diesem und jenem Bildwerke schwer zu erklären mit der

neuerdings öfters ausgesprochenen Annahme, Dürer habe das Werk Vischers (welches?) abgezeichnet oder nach einem Besuche in der Werkstatt des Gießers rasch hingeworfen (L. Justi, Repert. XXIV S. 49). In der jüngeren Literatur war man bestrebt, die Schöpfung Vischers von der Zeichnung unabhängig zu machen, und wurde in diesem Bestreben geneigt, Dürers Autorschaft in Frage zu stellen. Solche Anzweiflung halte ich im Angesichte des Oxforder Blattes für unberechtigt. Die Zeichnung ist von Dürer, rein in seinem Stil und sieht aus wie ein freier Entwurf, nicht wie die Zeichnung nach einem Vischerschen Bildwerke, wie der Entwurf zu dem Grabmal eines ritterlichen Ehepaares ganz allgemein, nicht dieses oder jenes Ehepaares. Das Wahrscheinlichste ist, daß Vischer sich bei Gestaltung seiner beiden Grabplatten mehr oder weniger eng an den Entwurf Dürers gehalten hat.

Ganz unbekannt ist die reiche, sehr flüchtig gezeichnete Komposition, die der Herausgeber treffend »the pleasures of the world« (»die Freuden der Welt«) betitelt, eine Arbeit aus der Jugendzeit Dürers. Der Herausgeber datiert vorsichtig: zwischen 1496 und 1500. Ich würde eher »um 1496« sagen. Das aus dem Kopfe, mit viel Lust, Feuer und quellender Erfindung gezeichnete Blatt wird hoffentlich dazu beitragen, die noch immer höchst dunkelen Vorstellungen vieler Kunstschriftsteller über Dürers Jugend zu klären. Das Blatt hat eine Signatur von ungewöhnlicher Form (das D überschneidet den unteren Querbalken des A), die wahrscheinlich echt ist.

Der kostbare, wenig umfangreiche Besitz an Zeichnungen Grünewalds wird von Oxford her um ein Hauptstück vergrößert, die ebenso großzügig wie sorgfältig in schwarzer Kreide ausgeführte Halbfigur einer betenden Frau. Die außerordentliche Bedeutung dieses Blattes wird erhöht durch die Beischriften, den wahrscheinlich von dem Meister selbst geschriebenen Namen »(m)athis« und die wenig spätere Notiz »Dies hatt Mathis von Ossenburg des Churfürst zu Mentz Moler gemacht und wo du Mathis geschrieben findest dass hat Er mit eigner handt gemacht«. Stilistisch ist die Zeichnung nahe verwandt dem irrtümlich als »Dürer« publizierten Frauenkopf im Louvre (Lippmann Nr. 306), einem Blatt, das in Ausdruck, Beleuchtung und Vortrag wohl das Zarteste ist, was wir von Grünewald besitzen.

Willkommene, wenn auch weniger aufregende Gaben sind die mit Recht unter den Namen Schongauers, Holbeins (des Vaters) und Altdorfers abgebildeten Zeichnungen.

Die besten Zeichner des 17. Jahrhunderts sind mit einigen Schöpfungen sehr glücklich vertreten, Rubens namentlich mit der herrlichen Aktstudie zu dem Schergen in der Antwerpener Kreuzaufrichtung, dem

Manne, der mit gewaltiger Kraft das Kreuz empordrückt. Die Zeichnung ist ungemein charakteristisch für jene Periode, da das Heroische das Ziel des Meisters war. Ebenso fest datiert und ebensowohl beglaubigt ist van Dycks Studie zu dem verspotteten Heiland in der 1621 entstandenen Komposition, die in zwei Ausführungen, in Madrid und Berlin bekannt ist.

Rembrandt ist mit mehreren Landschaftsstudien und mit der Skizze einer knieenden Frau repräsentiert, Paul Potter mit einer der wenigen unzweifelhaften Blätter, einer bildmäßigen, leider nicht tadellos erhaltenen Gruppe von Kühen.

Von Franzosen sind Claude und Watteau aufgenommen, letzterer mit einer Studie, in der die Figuren etwas hölzern geraten sind und nur die wundervollen Hände des großen Meisters würdig erscheinen.

Friedländer.

Ferdinand Laban. Heinrich Friedrich Füger der Porträtminiaturist. Berlin 1905, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. 73 SS.

Die französische und die englische Kunst des 18. Jahrhunderts sind Gegenstand eifriger Forschung. Das deutsche Schaffen in diesem Zeitalter wurde noch nicht im Zusammenhang und in den Beziehungen zur französischen und englischen Kunst dargestellt, und selbst einzelne Themata sind selten gründlich und von einigermaßen erhöhtem Standpunkte bearbeitet worden. Persönlichkeiten ziehen das Interesse zuerst an. Das deutsche 18. Jahrhundert ist nicht gerade reich an Persönlichkeiten, die sich in Schöpfungen der bildenden Kunst ausgedrückt haben.

Heinrich Friedrich Füger, der Wiener Akademiedirektor, ist auf einem Lieblingsfelde des galanten Zeitalters, in der Porträtminiatur, fruchtbar und erfolgreich gewesen und gilt mit Recht unter den Deutschen als der Einzige, der mit den englischen Meistern der Gattung rivalisiert. Er gehört nicht eigentlich zu den Verkannten oder Vergessenen. Eine große Zahl seiner besten Arbeiten ist in Wien leicht zugänglich. Die österreichische Aristokratie hat dem Porträtisten ihrer Ahnherren und Ahnfrauen ein dankbares Gedächtnis bewahrt. Die Literatur aber ist sehr schweigsam und bietet auffallend wenig Auskunft oder Belehrung.

Ferdinand Laban hat im Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen, im 1. Hefte des 26. Bandes, einen Aufsatz über Füger veröffentlicht, der im Text und in den Abbildungen wesentlich bereichert, als Sonderdruck vorliegt. Er kam zu dem höchst lohnenden Thema durch den zufälligen Umstand, daß in der kleinen und keineswegs hervorragenden Sammlung von Porträtminiaturen in der Berliner Gemäldegalerie ein

Hauptwerk Fügers bewahrt wird, die reizende Gruppe dreier junger Damen. Bei der erfolgreichen Bemühung die dargestellten Persönlichkeiten zu ermitteln — es sind drei Gräfinnen Thun — fand er die Literatur leer und stumm, die Monumente mehr und mehr fesselnd und beredt. Das Werk des Meisters zusammenzustellen, erschien ihm als eine nützliche Arbeit. Die Wiener Ausstellung von Porträtminiaturen, die zu Anfang dieses Jahres stattfand, gab die Möglichkeit, der Liste einen gewissen Abschluß zu geben.

Labans Arbeit enthält Biographisches, eine Charakteristik der Fügerschen Kunst, ein Verzeichnis der Miniaturen unter 121 Nummern, Abbildungen von 78 der Bildchen in Ätzung, Lichtdruck und auf zwei höchst gelungenen Tafeln in Dreifarbendruck. Damit ist sehr viel geboten, mehr und Besseres als wir über irgend einen Meister der Porträtminiatur besitzen. Alle Angaben sind anscheinend von höchster Genauigkeit und aus den besten Quellen geschöpft. Das Urteil ist besonnen, aber keineswegs nüchtern, vielmehr von frischer Entdeckerfreude belebt. Die Charakteristik der Technik ist anschaulich. Die Kritik über Echt und Unecht vorsichtig und streng zugleich.

Ein kunsthistorisches Problem, das dem Verfasser schon bei anderer Gelegenheit erschienen war, erhebt sich in schroffer Gestalt. Die Zwiespältigkeit in der deutschen Kunst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, die Zwiespältigkeit zwischen gesunder Begabung und falscher Tendenz. Füger war Akademiker und Klassizist und suchte mit anspruchsvollen Kompositionen die Unsterblichkeit. Heute geht sein Ruhm ausschließlich von den Porträtbildchen aus, die er selbst relativ niedrig einschätzte, die er auf der Höhe seines Lebens nur noch malte, »um nicht eigensinnig oder undankbar gegen den Beifall des Publikums zu scheinen«. In diesem Falle war der Beifall des Publikums eher auf dem rechten Weg als der Ehrgeiz des Malers. *Friedländer.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Neue Daten zur Biographie Benozzo Gozzolis bringt Dr. Alberto Chiappelli auf Grund von Funden im Pistojeser Archiv bei (In quale anno e in quale luogo mori Gozzoli, e dove ebbe la sua sepoltura? Archivio stor. italiano 1904 t. II). Die letzte urkundliche Nachricht über den Meister stammt vom Beginn des Jahres 1497, wo er mit anderen Fachgenossen die Fresken Baldovinettis in S. Trinita zu Florenz abschätzte. In dem Steuereinbekenntnis seiner Tochter vom darauffolgenden Jahre wird er aber schon als verstorben aufgeführt. Diese Angabe nun wird durch den folgenden Vermerk, den Chiappelli in einem Sterberegister des Klosters S. Domenico in Pistoja aus den Jahren 1459—1498 auffand, bestätigt und näher bestimmt: 1497. Richordo chome adi 4 d' octobre 1497 mori maestro benotio da firentie el quale dipinse campo sancto di pisa, el quale fue meso in diposito nelo inchiostro (sic) alato ala capela di sancto sebastiano. Der Meister starb also nicht in Pisa, und wurde nicht in der ihm schon 1478 verliehenen Grabstätte im Camposanto, die heut noch durch eine dies bezeugende Inschrift bezeichnet ist, beigesetzt, sondern im Kreuzgang von S. Domenico zu Pistoja (wo indes sein Grab nicht näher ausgewiesen ist). Pisa hatte er schon 1495 verlassen, denn in diesem Jahre geht das Haus, das er dort besaß, in andere Hände über. Ob er gleich damals Pistoja zum Wohnsitz wählte, oder nach Florenz zurückkehrte, wo er Haus und Verwandte besaß, läßt sich nicht feststellen; wahrscheinlicher ist das letztere. Für seine Übersiedlung nach Pistoja im Laufe des Jahres 1497 aber, läßt sich ein sehr plausibler Grund darin nachweisen, daß gerade im Mai und Juni dieses Jahres die schon seit 1495 in Florenz sporadisch herrschende Pest mit großer Heftigkeit wütete (Landucci, Diario p. 150—154), und die Einwohner zur Flucht aus der Stadt veranlaßte. Unsern Meister hat die letztere nichts genützt, denn wahrscheinlich erlag er dieser Krankheit, die sich auch nach Pistoja verbreitet hatte, — trägt doch ein Gemeindebeschluß, womit schärfere Bestimmungen gegen ihr Umsichgreifen dekretiert werden, gerade das Datum des Todestages Gozzolis.

C. v. F.

Boltraffios h. Barbara im Berliner Museum. Durch eine jüngst veröffentlichte Notiz (Rassegna d' Arte I, 103) war festgestellt worden, daß dies Gemälde für den Altar der Heiligen in S. Satiro zu Mailand gemalt worden war, und daß es sich noch 1787 in der Sakristei der genannten Kirche befand. Zur Zeit der französischen Herrschaft kam es dorther weg, und auf dem Umweg durch die Sammlung Solly an seinen jetzigen Aufbewahrungsort. In jener Notiz — einem späteren Auszug des ursprünglichen Vertrags — war die Angabe des Jahres nicht enthalten; aus stilistischen Gründen hatte der Verfasser der neuesten Arbeit über Boltraffio (G. Carotti in Bd. IV der Gallerie nazionale italiane) das Bild der letzten Zeit des Meisters zuweisen zu können geglaubt. Ein glücklicher Fund Fr. Malaguzzis im Archiv zu Mailand hebt die Ungewißheit auf (s. La Perseveranza vom 27. Sept. 1904). In einem Merkbuch, das für die Zeit von 1502—1560 die Ausgaben und sonstige bemerkenswerte Daten der Kongregation die in S. Satiro ihren Sitz hatte, verzeichnet, findet sich gleich als erster Eintrag der folgende auf das fragliche Gemälde bezügliche:

1502. Nota che a dì 27 de Octobre de l' anno suprascripto fu concluso nel Capitolo et ne la Congregatione del Priore et scolari de Domina Sancta Maria de Sancto Satiro de Milano che se dovesse fare dipingere per maestro Johanne Antonio Boltraffio dipintore de Milano suso una tavola una figura de sancta Barbara per essere posta lo altare de suprascripta sancta. Also nicht der letzten, sondern vielmehr der mittleren Periode des Meisters gehört das Werk an. Malaguzzi macht denn auch auf manche Details des Bildes aufmerksam, die an die ältere lombardische Schule, namentlich an Borgognone gemahnen (langgezogenes Gesicht, hart modellierte Augenhöhlen, scharf geschnittener Mund) und weist nach dem Vergleich des Barbarabildes mit den beiden Boltraffios der Breragalerie (dem Portrait Casios und den beiden knienden Donatorengestalten) auch den letzteren annähernd die gleiche Entstehungszeit zu.

C. v. F.

Aus dem Gedenkbuch Francesco Baldovinettis. Unter den 286 Bänden des »Fondo Baldovinetti«, die im Jahre 1852 von den Erben der Familie für die Palatina erworben und seither den Beständen der Biblioteca Nazionale zu Florenz einverleibt wurden, befindet sich — mit Nr. 244 bezeichnet — ein Foliant in Schweinsleder mit Messingbeschlag gebunden. Auf dem ersten der 254 Blätter des Bandes, die zumeist alle beschrieben sind, nennt dessen Verfasser den Titel seiner Aufzeichnungen, seinen Namen und die Zeit der Verfassung jener ersteren mit folgenden Worten:

El Memoriale di Francjescho dj Giovannj dj Guido dj Franc.° dj Messer Nicchołò d' Alesso dj Borghjno del Biecho dj messer Baldovinetto di Borghongnone Baldovinettj . . . . edo [ed ho] chomincjato djtto ljbro addj ventjcinque dj febrajo 1513 in firenze in chasa mia in borgho santto appostolo deta dannj trentta sej e mesi . . . . e finillo quasi tutto in mesi quattro coe [cioè] de chasj della chasa nostra.

Aus den fol. 16 und 21ᵛ aufgezeichneten autobiographischen Daten erhellt, daß der Verfasser des Merkbuches am 11. August 1477 geboren war und am 2. September 1545 starb.

Seine Aufzeichnungen enthalten bis fol. 93 und von fol. 201 bis 243 Familiennotizen, als da sind: Stammbaum und Genealogie, die von den Mitgliedern bekleideten Ämter und geistlichen Würden, Verwandtschaften, Cose antiche (Reliquien, Gewänder u. dgl.), Patronatsrechte, Wahlen für Benefizien, Grabstätten, Häuser- und Grundbesitz, Verträge — darunter von fol. 64 an die eigenen Besitzveränderungs- und sonstige Kontrakte des Verfassers selbst —, wobei die Aufzeichnungen des letzteren von späteren Familiengliedern bis aufs 17. Jahrhundert ergänzt, ja einzelne Notizen noch im 18. hinzugefügt worden sind.

Fol. 95—192 umfaßt vom Verfasser geschriebene »Memorie della città di Firenze e del mondo«, vom Jahr 70 n. Chr. bis zum Assedio, darunter auf fol. 173ᵛ Notizen über Florentiner Palastbauten (s. weiter unten).

Fol. 194—201 enthält eine »Descrizione dell' Assedio di Firenze 1529«.

Von fol. 201 — 243 folgt die Fortsetzung der Contratti (s. oben).

Fol. 244—246 enthält Kopien zweier Familienurkunden aus den Jahren 1162 und 1204.

Fol. 248—254 umfaßt eine »Chronaca delle proprietà di Roma«, sowohl antiker als christlicher Epoche, ein Kardinalstitel- und Stationenverzeichnis usw.

Wir reproduzieren im folgenden die beiden in den Stoffkreis des Repertoriums fallendenden Stellen aus unserm Merkbuche.

Die eine, fol. 37, gibt folgende Notizen über den Maler Alesso Baldovinetti:

Alesso dj Baldovinetto d' Alesso di Borghino del Biecho dj m [esser] Baldovinetto dj Borghongnone Baldovinettj morj nel 1496 [rect. 1499; s. Vasari II, 597 n. 3 und weiter unten] vel circha deta dannj 80 ellascjo sua rede lospedate dj sanpagholo dj firenze e djredo [diseredit̀o] lachasa sua de Baldovinettj e sotterrato sotto le volte dj sanlorenzo elluj fe djtto avello benche daque dichasa era tenuto bastardo menttre djmancho [non di meno] assuo tenpo fu debuonj djpintorj djtalja. Hierzu auf dem Rande von der Hand des Giovanni di Poggio Baldovinetti — eines (wie

andere, datierte Glossen des Memoriale von seiner Hand dartun) um die Mitte des 18. Jahrhunderts lebenden Mitgliedes der Familie[1]) — die Bemerkung: La sepoltura è posta a mano destra a canto quella di Cosimo Pat. Pat. e di Piero Medici suo figlio, et è chiusino di pietra con l' arma del Leone a bassorilievo nel marmo bianco assai ben fatto, e visi legge la seg.te Inscrizione: S[epulcrum] Alexis Baldovinettj de Baldovinettis et Suor. Descend. 1480.

Ristjaro [sic] tutto il musaicho delcjelo djsangiovannj lanno 1490 incircha [rect. 1482; Vasari II, pag. 596 n. 2] chenebbe granpremjo dachonsolj demerchantj eprovisione menttre che visse.

Dipinse a m[esser] bongannj Ganfiglazzj la chappella maggore dj santa trinita che ghrande edjfizio ove e ritrasse molti nobilj cjpttadjnj e ritrassevj guido Baldovinettj esse medesimo a drieto atuttj chonun cjoppone [giubbone, Joppe] rose secche indosso e uno fazoletto in mano ebbene gran premio. Als Fortsetzung von späterer Hand: A dì 15 decembre 1760 lunedi queste pitture furono levate affatto, per esser quasi consumate dal tempo. Am rechten Rand von der Hand Giov. di Poggio Baldovinettis: Il ritratto d' Alesso pittore lo feci copiare sopra una tela grande al naturale e si tiene in casa nostra.

Djpinse laltare maggore djsanta maria nuova e chappella [vgl. Vasari II, 592 und 685] dove e sirittrasse chonuno saeppolo o vero uno dardo in mano e una gornnea [giornea] indosso.

Djpinse echjostrj djsanbenedetto fuorj dj firenze. Als Fortsetzung folgt von der obigen späten Hand: era monast. de Frati Camald, che fu rovinato l' anno 1529 [vgl. Vasari II, 19. Band II, 669 schreibt er diese Fresken dem Andrea Castagno zu].

Djpinse quella nunziata e nella chortte deservj cioe nativita che drieto a laltare della nunziata, e una vergine Maria insulchantto decharnnesechj [der letzte Satz von der gleichen Hand später hinzugefügt. Das hier erwähnte Werk ist das Fresko Domenico Venezianos, das sich seit 1886 in der National Gallery zu London befindet; vgl. Repertorium X, 306].

Djpinse una tavoletta daltare alentrare in santa maria novella amanritta de tre magj chedjchono essi [si è] bella chosa, e dipinse una vergine Maria in sulchantto decharnnesechj [der letzte Satz von derselben Hand später hinzugefügt]. Hierzu am Rand von der Hand Giov. di Poggio Baldovinettis die Bemerkung: La ditta tavoletta fu coloritta da Sandro Botticello che visse nel tempo dj Alesso e fu miglior maestro dj luj.

[1]) Er wird erwähnt in [Zan. Bicchierai] Alcuni documenti artistici non mai stampati, Firenze 1855 pag. 19.



Djpinse latavola delaltare disanpiero in chalcharzà nostro [eine der Patronatskirchen der Familie »presso a fonte buona«]. Hieran schließt sich von der Hand Giov. di Poggio Baldovinettis die Notiz: Questa non vè più ne si sà come fosse levata.

Djpinse nechiostrj dj santa chrocje un christo chebatuto alla cholonna [Vasari II, 672 gibt ihn dem Castagno]. Hierzu die Randglosse von Giov. di Poggio Baldovinetti: Di Alesso pittore parlano il Vasari il Borghino et il Baldinucci nelle Vite de Pittori stamp.

Djpinse mestato djtto cjertte nativita choncjpttadjnj quando si scjende leschale delpalagio della singnoria chesono dua tavole sopra alla chateratta e 1ª piu su [zu cateratta vgl. Vasari II, 437. Von diesen Bildern spricht kein andrer Biograph Baldovinettis].

Djpinse indjmoltj altrj luoghj ealsuo tenpo nonnera ilmeglo maestro e dj musaicho non cjera altrj chelluj chello sapessi fare e fecje assaj djscjepolj e quello delghrillandaia peruno [?] cheffu siperfetto maestro fusuo discjepolo.

Es folgen von der Hand Giov. di Poggio Baldovinettis die zwei Zusätze:

Alesso fece il musaico che si vede nel mezzo della facciata di fuori con diverse figure della chiesa di S. Miniato al monte, si come li mosaicj de coretti sopra le porte laterali nella chiesa di S. Giovanni del Battesimo [vgl. Vasari II, 596 und 599 n. 2].

1744. Queste pitture oggi apena più si distinguono, per essere logore dal tempo, et altre sono state tolte via.

Am Fuß der Seite endlich finden sich von einer spätern Hand [aber nicht derjenigen Giov. di Poggio Baldovinettis] noch die folgenden Aufzeichnungen:

Pittore. Nella filza di portate perla Xm̃a [decima] dell' anno 1430, Quart. S. Maria Novella, Gonf. Vipera, che esiste nel monte comune e nell' Ufizio delle Xm̃e, l' una 108, l'altra 226 si legge:

M. Baldovinetto, dj Alesso Baldovinettj [der Vater des Malers] dj anni 30 — Agnola sua Donna anni 28 — Bernardo suo fratello — Alesso suo figliolo di anni 5 Questo è il pittore — [hiernach wäre er 1425 geboren, nicht 1427, wie das Libro d' Età im Florentiner Archiv angibt; vgl. Vasari II, 591 n. 1 †] — Giovacchino altro suo figliolo anni 3.

Nel Libro de Mortj all' Ufitio dellj Spezialj si trova: A dj 29 Agosto 1499. Alesso Baldovinettj fu sepolto in San Lorenzo. Questo è il Pittore, il quale morj dj annj 74, come sj vede.

In dem Verzeichnis der Familiengräber auf fol. 43ᵛ wird dasjenige des Malers wie folgt beschrieben:

Abianne [abbiamone] un altra [sepoltura] sotto le volte dj sanlorenzo, fella alesso dj baldovinetto baldovinettj edevvj sotterrato lascjo sua rede lospedale dj sanpagholo dj firenze. Hierzu am r. Rand von der Hand Giov. di Poggio Baldovinettis: L' iscrizione dice S. Baldovinetti Alesij de Baldovinettjs et Suor. 1480. — A dì 16 settembre 1739 la bocca di questa sepoltura fu murata in occasione dj rifarsj il pavimento di nuovo, e ciò fu fatto di nostra volontà, ma vj restò l' arme, elinse[gna]. Und am linken Rande von der gleichen Hand: Ci si vede un Leone di bassorilievo di marmo biancho bellissimo. —

Die Nachrichten auf fol. 173v und 174r über die florentinischen Palastbauten lauten folgendermaßen:

Fabriche in Firenze e di fuori.

Nel 1490 incjrcha sichomjncio molto adefichare muraglje djnuovo in firenze effuorj djquella pelchontrado edjnora innora appiu seghuitato e seguita djmodo chella ciptta elchontado sirifa quasi djnuovo e bellissima ma ellarovina decjpttadjnj perlla spesa dj dittj edjfitj e djpoj a ffornirlle djmaseritje edj fuorj e in firenze etanto ricche e sontuose etante quanto oggj sifa ilpalazzo degli strozzj cjrcha allanno 1487 lochomincjo a fondare filippo strozzj. elpalagjo deghondi da sanfirenze in djtti tenpi lofe fondare guljano ghondj. djpoj insino aquesto anno 1520 invja maggio semurato molte chase bellissime ellevato via piu dj sesanta botteghe dartte djlana ghrosse vi si facjeva e franc.o girolamj edificho lungharnno edifichovj govannj berttj edificho niccholo e simone del nero' nella via debardj [einer der heutigen Palazzi Torrigiani] e chonsolj dellartte della lana e demerchatantj e piero dantonjo dj taddeo allato luno alaltro nella via deservj. edificho gloperaj deservj insulla piazza de servj dirinpetto anocjentj logge e chase edificho salvj borgherinj inborgho santo apostolo [jetzt Pal. del Turco-Rosselli]. rinierj dej insulla piazza djsanto spirito [der heutige Pal. Guadagni]. andrea sartinj da sanmichele [hierzu am Rande in der Handschrift Giov. di Poggio Baldovinettis: Sertini da S. Michel Berteldi. Es ist der Palazzo Corsi, Ecke der Via Pescioni und de' Corsi] e Carllo e bartolommeo ginorj dirieto achasa imedicj [Pal. Ginori in Via de' Ginori]. i figluolj dibartolommeo bartolinj asanto trinita einportta rossa einterma [Pal. Bartolini-Salimbeni auf Piazza S. Trinita]. e djrieto asanto antonjo delveschovo femirabile muraglja chonchondottj daqqua e assaj poderj cherieschono nella via dellaschala bernardo rucjellaj [heute Pal. Strozzi-Ridolfi-Orloff in Via della Scala, einst samt den daranschließenden Orti Oricellaj Sitz der platonischen Akademie]. edificho effe bello orto djrinpetto allospedate della schalla franc.o eljonardo manneglj. edjfichorno in borgho saniachopo lucha djmaso deglalbizzi. edjficho inelborgho deglalbizj. lorenzo demedjcj lanno 1490 fe ffare dua vie

dalfiancho denocjentj [vgl. hierüber unsern Prospekt zum Leben und Werke Giul.s da Majano im Beiheft zum Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen Bd. XXIV (1903) S. 169]. ellartte de merchatantj edelchanbjo vimurornno piu chase [vgl. hierzu Arte e Storia 1900 pag. 110]. Rubertto nasi edificho insullarnno alla piazza demozzj [heute Pal. Torrigiani; s. Vasari V, 352]. messere lorenzo Serristorj edificho djrieto asanghjrighoro [S. Gregorio, an der Stelle des heutigen Pal. Bardini] in sulla ghora delle muljna [am ehemaligen Mühlgraben, dessen Stelle heute der Lungarno Serristori einnimmt]. Raffaello djtommaso antjnorj edificho nella via debardj djrinpetto asanta maria soprarnno, era dj bernardo delnero djtto sito. e nella via djsangovannj vangelista [das Stück der heutigen Via del Campuccio zwischen Via de' Serragli und Via romana] sife moltissime chase. enelchanpaccjo [Via del Campuccio] edjrinpetto acjestello [S. Frediano]. e messer bat° [Bartolomeo] schala alla portta appintj [Pal. Gherardesca in Via di Pinti] e ghuardj presso alla portta alla chrocje [an der Stelle des heutigen Carcere S. Teresa im Borgo la Croce]. e moltj altrj vedifichornno echosj indjttj tenpi sirinovo quasi lacjptta djfirenze djnfinite ebelljssimj palagj vie ecchase. eseghuitasi piu cche maj edjfuorj vie piu chinon o [che io non ho] notjtja. emassimo papa ljone fornjscje lamuragla delpoggjo acchajano [bezieht sich auf die Ausschmückung des Innern mit den Fresken del Sartos und Pontormos] e Jachopo Salviatj ilpalazzo suo dj mon tughj [die bekannte zinnenbekrönte Villa gegenüber der Badia von Fiesole].

C. v. Fabriczy.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Bauer, Adolf und **Josef Strzygowski.** Eine Alexandrinische Weltchronik, Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščew. Mit 8 Doppeltafeln und 36 Abb. im Texte. Wien. C. Gerolds Sohn.

Buschmann Ir., P. Jacques Jordaens et son œuvre. Traduite du Néerlandais par Georges Eekhoud. Avec 45 reproductions hors Texte. Bruxelles. G. van Oest & Co.

Dehio, Georg. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Tages für Denkmalspflege. Band I: Mitteldeutschland. Berlin. Ernst Wasmuth A.-G. M. 4.

Dehio, Dr. Georg, und **Dr. Gust. v. Bezold.** Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. 4 Serien zu 20 Lieferungen von je 20 Tafeln. 1. Lieferung. Berlin. Ernst Wasmuth A.-G. Preis jeder Serie M. 100.

Denkmalspflege. Sechster Tag. Bamberg 22. und 23. September 1905. Stenographischer Bericht. Berlin. Wilhelm Ernst & Sohn.

Deutinger, Martin von. Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising. 9. Band. München. J. Landauersche Buchhandlung. M. 4.

Fierens-Gevaert. La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres. Bruxelles. G. van Oest & Co.

Ganz, Paul. Handzeichnungen Schweizerischer Meister des XV.—XVIII. Jahrhunderts. Im Auftrage der Kunstkommission unter Mitwirkung von Prof. Dr. Burckhardt und Prof. H. A. Schmid. Basel. Helbing & Lichtenhahn.

Groote, Maximilian von. Die Entstehung des ionischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.

Haack, Friedrich. Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.50.

Hofmann, Albert. Denkmäler. I. Geschichte des Denkmals. Mit 24 Tafeln. II. Denkmäler mit architektonischem oder vor-



wiegend architektonischem Grundgedanken. Mit 524 Abb. im Text und 4 Tafeln. Stuttgart. Alfred Kröner. M. 15 u. M. 24.

Holl, M. Ein Biologe aus der Wende des XV. Jahrhunderts. Leonardo da Vinci. Inaugurationsrede. Graz. Leuschner & Lubensky. M. 0.60.

Jaffé, Dr. Ernst. Josef Anton Koch, sein Leben und sein Schaffen. Innsbruck. Wagnersche Universitätsbuchhandlung.

Krücke, Adolf. Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Mader, D. Felix. Loy Hering. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XVI. Jahrhunderts. Mit 70 Abbildungen. München. Gesellsch. f. christl. Kunst, G. m. b. H. M. 6.50.

Mayer, Eduard von. Die Seele Tizians. (Führer zur Kunst. 2.) Eßlingen. Mit 3 Photogravüren, 3 Vollbildern und einer Abb. im Text. Paul Neff. M. 1.

Meier-Graefe, Julius. Corot und Courbet. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei. Leipzig. Insel-Verlag. M. 8.

Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Herausgegeben vom Heidelberger Schloßverein. Band V. Heft 1/2. Mit 1 Heliogravüre, 22 Bildern im Text und 4 Tafeln. Heidelberg. Karl Groos. M. 6.

Muñoz, Antonio. I codici greci miniati delle minori Biblioteche di Roma. Firenze. Alfani & Venturi. L. 4.

Peltzer, Alfred. Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.

Petersen, Eugen. Ein Werk des Panainos. Mit 9 Abbildungen. Leipzig. E. A. Seemann. M. 2.50.

Pfleiderer, R. Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale. 48 Tafeln in Lichtdruck und Lithographie sowie 26 autotyp. Abb. nach photogr. Originalaufnahmen mit Text. Stuttgart. Konrad Wittwer. M. 40.

Pinder, Wilhelm. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Roth, Victor. Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 10.

Semper, Hans. Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes. (Führer zur Kunst. 3.) Mit 3 Vollbildern und 30 Abb. im Text. Eßlingen, Paul Neff. M. 1.

Siebert, Karl. Georg Cornicelius, sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 7.

Strunz, Käthe. Schematischer Leitfaden der Kunstgeschichte bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts. Leipzig und Wien. Franz Deuticke. M. 2.

Volbehr, Theodor. Gibt es Kunstgesetze? (Führer zur Kunst. 1.) Mit 3 Photogravüren und 5 Abb. im Text. Eßlingen. Paul Neff. M. 1.

Watzinger, Carl. Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Großen. Mit 3 Chromotafeln, 1 farbigen Plan und 135 Abb. im Text. Leipzig. J. C. Hinrich. M. 35.

Wölfflin, Heinrich. Die Kunst Albrecht Dürers. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. M. 12.

